صُوَرٌ مُبَعثرة في شِعرِ الماغُوط

يوسف الحنّاشي

لم أهتدِ إلى ترجمة وافية شافية عن الشّاعر محمّد الماغوط رغم الطريق الطويلة التي قطعها في حياته الأدبيّة ورغم معاشرته لعديد المشاهير كبدر شاكر السيّاب وأحمد سعيد أدونيس وزكريا تامر ويوسف الخال وأنسي الحاج.. إلخ..

وما يشفي شيئا من غليلي استجوابٌ للشاعر ذكر فيه بعض ملابسات حياته وعرّف فيه بتصوّره للشّعر(1). فقد نشأ في عائلة فقيرة في قرية «السلميّة» بسوريا، يقول الماغوط عنها «مشكلة السلميّة» أنّها تعيش على تخوم البادية، وتخوم المدينة، وتخوم الريّف. كنتُ أراها محاطة بفوهات البراكين المطفأة التي كانوا يقولون عنها إنّها أبراج قلاع»، ويضيف الماغوط عن هذه القرية ما يمكن أن يكون من المبكي - المضحك «وأعتقد أنّ ماركس كان ينبغي أن يولد في السلَميّة وليس في ألمانيا ليخترع نظريّته في الصرّاع الطبقي»(2) وعمل الماغوط الشاّب ليرتزق عدّة أعمال في المزارع والدكّاكين وغيرها.. ولعلّ محنته السياسيّة الأولى جاءته من تفضيله الانخراط في «الحزب السّوري القومي»؛ ويقول عن هذا الانتماء السياسيّ «صراحة إلى الآن لم أقرأ صفحتيْن من مبادئه ومنذ أن انتهت موجة البرد الأولى، لم أحضر له اجتماعا ولم أقم بأيّ نشاط لصالحه على الإطلاق، باستثناء مرّة واحدة كلفّوني فيها بجمع تبرّعات من إحدى القرى التي كنت أعمل في بساتينها، فجمعتُ التبرّعات والاشتراكات واشتريت بها «بنطلونا» وذاك وجه الضيف، لكنّني سُجنتُ بسببه أكثر من مرة..»(3). ويذكر تردّده على السّجن مرّات وخاصة عام 1955 و1961.. ويبدو أنّ محمد الماغوط - في نهاية المطاف - قد فضّل الانسحاب من الوطن ليحترف الاغترابَ والهجرة من ميناء إلى ميناء، ومن شارع قذر إلى آخر هربا من الملاحقات والمتابعات حتّى أنّه صار متبنّيا لهاجس «الخوف»، يقول عن «الخوف» المتملك له «إنّه الشيء الوحيد الذي أملكه من المحيط إلى الخليج ولديّ في أعماقي «احتياطيّ» من الخوف أكثر ممّا عند السّعودية وفنزويلا من احتياطي النّفط..»(4)... هذا المبدع المعبأ خوفًا والمشحون رغبة في التشرّد تجرّه عربة الشّعر من مرفإ إلى آخر وقد حدّد بعْدُ وجهتَه حين قال معرفًا الشّعر «هو نوعٌ من الحيوان البريّ. الوزنُ والقافية والتّفعيلة تدجّنه، وأنا رفضتُ تدجينَ الشّعر، تركته كما هو حرًّا

ولذلك يخافه البعض؛ وأعتقد أنّ «قصيدة النّثر» هي أوّل بادرة حنان وتواضع في مضمار الشّعر العربي الذي كان قائما على القسوة والغطرسة اللّفظيّة»(5). فمحمّد الماغوط قد انتصر للوداعة، للانطباعيّة بدل الصّنعة وتحكّم القوالب الجاهزة في الدّفق الشّعري؛ ولكي نلج عالم الماغوط الشّعري رأيت أن أكتفي - في مرحلة أولى- بمدوّنته الشعريّة «حزن في ضوء القمر»(6)، وبالتحديد محاولة الكشف عن صور توزّعت ثني النصوص الشعرية لهذه المجموعة والوقوف عند بعض العناصر التشكيلية المتواترة المكيّفة لجمالياتها.

صورة الأنا:

للأنا حفريات عديدة في الجسد الشّعري للماغوط. تبدأ بملامح الطفلولة؛ إنّها طفولة تمتزج الأشياء فيها بالأشجار الخضراء المنتصبة في فناء البيت وبالبراءة والوداعة، يقول الشاعر:

فاعطني طفولتي..

وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

وصندلي المعلّق في عريشة العنب،

لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري [ص 25]

وحياة الطفولة هي الحريّة والإحساس بجمال الكون وبكلّ ما من شأنه أن يحدث بطبيعته، دون تصنّع أو تكلّف، يقول الماغوط:

لقد كانت الشّمس

أكثر استدارة ونعومةً في الأيّام الخوالي

والسّماء الزّرقاء

تتسلّل من النّوافذ والكوى العتيقة

كشرانق من الحرير

يوم كنّا نأكل ونضاجع ونموتُ بحريّة تحت النّجوم [ص 31].

ويذهب الشاعر إلى مقارنة شبابه بالطفولة التي قد يكون لها وجهٌ آخر؛ وجه بدايات المحنة والتأهّب للشقّاء، يقول الشاعر:

طفولتي يا ليلى.. ألا تذكرينها

كنت مهرّجا..

أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين

ألعب الدّحل

وآكل الخبز في الطريق [ص 32]

وتنعكس هذه الصوّر عن الطفولة على فصول حياة الشاعر البويهميّ المتشرّد، يقول الماغوط:

ككلّ طفولتي

ضائعا.. ضائعا

أشتهي منضدة وسفينة.. لأستريح

لأبعثر قلبي طعاما على الورقِ.

وتذكرّ ملامح «الأمّ» بطفولة الشاعر، حتّى أنّه يحنّ إليها حنينا عارما، يقول:

مُدّي ذراعيك يا أمّي

أيتها العجوزُ البعيدةُ ذات القميص الرمادي

دعيني ألمس حزامك المصدّف

وأنشبح بين الثّدييْن العجوزيْن

لألمسَ طفولتي وكآبتي.

الدّمع يتساقط

وفؤادي يختنق كأجراس من الدّم.

فالطفولة تتبعني كالشّبح

كالسّاقطة المحلولة الغدائر [ص 42]

وتنفصل صور الطفولة عن حاضر الشاعر الشّريد، من ميناء إلى ميناء، ومن شاعر قذر إلى آخر، ومن حانة نتنة إلى ماخور مُخنق... يقول:

فأنا متشرّد وجريح

أحبّ المطر وأنين الأمواج البعيدة

من أعماق النّوم استقظ [ص 11]

ويعيش الشاعر، في منفاه، تحت وطأة الذكريات، ذكريات الوطن البعيد:

وتحت شمس الظهيرة الصفّراء

كنت أسندُ رأسي على ضلفات النّوافذ

وأترك الدمّعه

تبرق كالصبّاح كامرأة عاريه

فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبوديةّ [ص 13]

وتنتاب هذه الصوّرة، الانجذاب إلى الماضي - الحاضر، مخيلّة الشاّعر، فإذا هو يتخيلّ مُعادلة محرّرةً له، الجريمة والترّحال، يقول:

في طفولتي،

كنتُ أحلم بجلباب مخطط بالذّهب

وجواد ينهب بي الكروم والتلّال الحجرية

أماّ الآن

وأنا أتسكعّ تحت نور المصابيح

أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع

أشتهي جريمة واسعة

وسفينةً بيضاء، تُقلنّي بين نهديْها المالحيْن، إلى بلاد بعيدة... [ص 14 - 15].

مرافئُ أتعاب «الأنا»، أتعاب محمدّ الماغوط بالتدقيق كثيرة، إنهّا سجلاتّ المعاناة المضنية التي صارت شبيهة اللذةّ المازوشيةّ؛ ومنها هذا الملَمْحَ:

فأنا جارحٌ يا ليلى

منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل أدخنُّ كثيرا

وأشتهي أقربَ النّساء إليَّ ولكم طردوني من حارات كثيرهْ

أنا وأشعاري وقمصاني الفاقعة اللوّن

غدا يحنُّ إليّ الأقحوان

والمطرُ المتراكم بين الصخّور..»[ص 27].

وفي عالم التشردّ رغم الخصاصة إلى حدّ الإحساس بالمذلةّ، يعاود الحنين الجارف للأهل، للوطن، مخيلّة الشاعر، يقول:

أمام المرآة أقف حافيا وخجولاً

أتأملّ وجهي وأصابعي

كنسرٍ رماديّ تعس

أحلم بأهلْي وإخوْتَي

بلونْ عيونهمِ وثيابهمْ وجواربِهمِ [ص 40].

وتبقى هذه الصوّرة عالقة بذهن الشاّعر الجريح حتىّ أنهّ يصرخ في زمن اليأس والإحباط:

أنا طائر من الريّف

الكلمة عندي إوزةٌّ بيضاء

والأغنية بسُتْان من الفستق الأخضر [ص 49].

غير أنّ دائرة الاختناق سرعان ما تتسّع لتحولّ المهاجر الصاّمد إلى كائن هزيل ضعيف ملاذه البكاء في غرفة باردة تشبه القبر، يقول:

سأبكي بحرارة

يا بيتي الجميل البارد

سأرنو إلى السقّف والبحيرة والسرّير

وأتلمسّ الخزانة والمرآة

والثياب البارده

سأرتجف وحيداً عند الغروب

والموتُ يحملني في عيونه الصاّفيه

ويقذفني كاللفّافة فوق البحر. [ص 55].

انهيار كامل، سببه البعدُ عن الأهل والوطن ومرافئ الطفولة، وأيضا الحاجة إلى المال لفكّ حصار الموت البطيء، يخاطب الشاعر أباه فيقول:

بعْ أقراط أختي الصغيرهْ

وارسل لي نقوداً يا أبي

لأشتري محبرهْ

وفتاة ألهث في حضنها كالطفّل [ص 24].

هذه وجوه من صور «الأنا» المُنْهَدَة التي تحول الصرّاع بين الشاعر الإنسان والعوالم المحيطة به، بشرا أو جماداً أو كائنات حيّة إلى مواجهة دراميّة، سيزيفيّة، قد يشعر الشاعر في خضمّها بأنّ الموت يقترب.. ولكن القدر لم يرضَ ذلك.

صورة الأب:

حضور «الأب» في نصوص الماغوط الشعريّة يسلّط الأضواء على بُقَعٍ من حياة الشاعرْ تطلّ علينا صورة «الأب» منذ قصيدة «المسافر»، يقول الشاعر:

سأرْحَلُ عنهم جميعاً بلا رأفَه

وفي أعماقي أحمل لك ثورةً طاغيةً يا أبي

فيها شعبٌ يناضل بالتّراب، والحجارة والظما [ص24]

ثمّ تخمد شُعْلَةُ هذه الثّورة شيئا ما ليغرق الشاعر من جديد في معاناته في الغربة إلى أن يقول:

فأرسل لي قرميدةً حمراء من سطوحنا

وخصلةَ شعر من أمّي

التي تطبخ لك الحساء في ضوء القمر

حيث الصّهيل الحزين

وأعراسُ الغجر في ليالي الحصاد [ص 25]،

وينزع الشاعر إلى ضرب من البوح للأدب البعيد، يقول:

فأنا أسهرُ كثيراً يا أبي

أنا لا أنام..

حياتي سوادٌ وعبوديةٌ وانتظار.

فاعطني طفولتي (ص 25).

«الأب» واهب الطفولة! ولكنّه أيضا مغتصبها إذ أنّ الرجل ـ الطفل، محمد الماغوط، كثيرا ما تنتابه صورٌ قاتمة عن طفولته ومعاملة الأب له، يقول:

كنتُ مهرّجا

أبيع البطالة والتّثاؤب أمام الدكاكين

ألعبُ الدّحل

وآكل الخبز في الطريق

وكان أبي، لا يحبّني كثيرا، يضربني على قفاي كالجارية ويشتمني في السّوق

وبين المنازل المتسلّخة كأيدي الفقراء

ككلّ طفولتي

ضائعا.. ضائعاً [ص 32 ـ 33].

غير أنّ الشاعر لا يحقد على أبيه، بل كثيرا ما يقدمّه في ملامح الضحيّة هو أيضا، يقول:

قبورنُا معتّمة على الرّابيه

والليل يتساقط في الوادي

يسيرُ بين الثلوج والخنادق

وأبي يعود قتيلاً على جواده الذهبيّ

ومن صدره الهزيل

ينتفض سُعالُ الغابات

وحفيف العجلات المحطّمه [ص 37].

وينعى الشاعر اغتيال إنسانيّة الإنسان بعيداً عن الوطن الحبيب، وعندها تطفو صورة الأب إلى جانب الأمّ، رمزا للحضن الأوليّ، يقول:

لقد مات الحنان

وذابت الشّفقه من بؤبؤ الوحشِ الإنساني

القابع وراء الزّريبه

يأكل ويأكل

وعلى الشّفة السّفلى المتدلية آثار مأساة تلوح أمّي وأبي والبكاء الخانق.

آه ما أتعسني إلى الجحيم أيّها الوطن السّاكن في قلبي منذ أجيال لم أرَ زهره. [ص 62 ـ 63].

صورة الأمّ:

قد تنفصل ملامحها عن شبح الأب؛ وكأنّها تشكّل خصوصيّةً ما، في وجدان الشاعر المتعَب محمّد الماغوط. وحين يجتاح الحنينُ إلى القرية قلبَ الشاعر وتتداعى لوحاتُ الحبّ والوداعة والحرية يتذكّر الشاعر أمّه، يقول:

أشتهي أن أقبّل طفلا صغيراً في باب تُوما
ومن شفتيْه الورديّتيْن،
تنبعث رائحةُ الثّدي الذي أرْضَعَهُ،
فأنا مازلتُ وحيدا وقاسياً
أنا غريبٌ يا أمّي. [ص 19]

إنّ كلّ ما يتمنّاه الشاعر من صورة «الأمّ» خصلةً من شعرها، يرسلها إليه والده، يقول:

فارسلْ لي قربيدةً حمراء من سطوحنا
وخصلةَ شعرٍ من أمّي
التي تطبخ لك الحساء في ضوء القمر [ص 24]

وفي أوقات الشدّة، أوقات التسكّع التي وصفها الشاعر قائلا:

مخذولٌ أنا لا أهل ولا حبيبه
أتسكّع كالضبّاب المتلاشي [ص 42]

يناجي الشاعر أمّه ذاكرا أشياءها الجميلة الرّائعة، يقول:

مدّي ذراعيكِ يا أمّي
أيتها العجوز البعيدةُ ذاتُ القميص الرّمادي
دعيني ألمس حزامك المصدّفَ
وانشبح بيْن الثّدييْن العجوزيْن
لألمس طفولتي وكآبتي. [ص 42]

صورة مفعمة بالتمزّق والألم، وكأنّها عودة الابن الضّال، المرهَق والمهدود إلى الينبوع الصّافي، إلى حضن الأمّ الدّافئ، إلى الثّدي المولّد للحياة.

وهكذا تبرز صورة الأمّ أكثر نقاوة من تلك التي للأب؛ ويظلّ الإثنان جذوراً تشدّ الشاعر إلى الوطن، إلى القرية وعالمها السحريّ الخلاّب.

صورة ليلى:

من تكون ليلى؟ أهي فتاة تنتسب إلى قرية الشاعر وكان بينهما حبٌّ وشوق؟ أم تكون «سنية صالح» زوجته، وهي شقيقة خالدة سعيد زوجة صديقه الشاعر أحمد سعيد أدونيس، وهي شاعرة أيضا؟ إطلالة ليلى في النسيج الشعّري لمحمّد الماغوط إطلالة النّور في ردهات من الظّلمة.

منذ القصيدة الأولى «حزن في ضوء القمر» يخاطب الشاعر «الربّيع» متوسلاً منه إبلاغ ليلى حنيناً جارفاً نحوها، يقول:

قلْ لحبيبتي ليلى
ذات الفم السكران والقدميْن الحريريّتين
إنّني مريض ومشتاق إليها
إنّني ألمح آثار أقدامٍ على قلبي. [ص 11]

وتتجلّى ملامح ليلى في بعض الأحايين ذات وجوه متقابلة، متناقضة؛ إنّها النقاء في جوهره ولكنّها أيضا جسد يغطّيه السعّال، وهي أيضا الصبّوة العارمة ولكنّها تكنّ الحقد والضغينة، يقول الشاعر:

وفي عينيكِ الباردتيْن
تنوح عاصفة من النجوم المهرولة أيتها العشيقة المتغضّنة
ذات الجسد المغطّى بالسعّال والجواهر
أنت لي
هذا الحنينُ لك يا حقوده! [ص 12].

وفي قصيدة «الشتاء الضّائع» تتبدّى «ليلى» السلّوى الوحيدة أمام فقدان الكيان، البيت والقرية والوطن يقول:

بيتُنا الذي كان يقطن على صفحة النّهر

ومن سقفه المتداعي

يخطر الأصيل والزنّبق الأحمرُ

هجرتُه يا ليلى

وتركتُ طفولتي الصغّيره

تذبل في الطرقات الخاويهْ

كسحابة من الوردِ والغبار [ص 26]

ويسقط الشاعر في شبه نزعة ساديّة (Sadique) حين يبوح أنّه يريد شدّ ثديي حبيبته بقساوة ويصبح كالطيور الجارحة، يقول:

يطيبُ لي كثيراً يا حبيبة، أن أجذبَ ثديك بعنُفٍ

أن أفقد كآبتي أمام ثغرك العسليّ

فأنا جارحٌ يا ليلي

منذ بدء الخليقة وأنا عاطلٌ عن العمل

أدخنّ كثيراً

وأشتهي أقرب النّساء إليّ [ص 27].

وتسقط الأقنعة ليكشف الشاعر عن محنته لليلى الماضي/ الحاضر؛ حياة التشردّ والخصاصة تقوم حاجزاً أمامه وأمام جسد ليلى بمفاتنه وإغواءاته، يقول:

شعرُك الذي كان ينبضُ على وسادتي

كشلالٍ من العصافير

يلهو على وسادات غريبةْ

يخونني يا ليلى

فلن أشتري له الأمشاط المذهبّة بعد الآن

سامحيني أنا فقيرٌ يا جميلهْ [ص 32]

وتقوم كلّ معالم الريّف، ريف القرية، بالبساتين الموحلة، وعيون الصنوبر، والأكواخ وسلال العشب والنّهر.. ويردّد الشاعر مرةّ أخرى اعتذاره للحبيبة، يقول:

سامحيني... أنا فقيرٌ وظمآن

أنا إنسانُ تبغٍ وشوارع وأسمال [ص 33]

غيرَ أنّ البوح العارم الذي يدرك التصوفَ بل ضرباً من الكفر هو ذاك الذي جاء صرخةً من الشاعر المثقل هموماً وطعنات يأسٍ، يقول:

وكنتُ أحبّك يا ليلى

أكثر من اللهّ والشوارع الطويلهْ

وأتمنّى أن أغمس شفتيْك بالنبيذ

وألتهمك كتفاّحةٍ حمراء على منضده [ص 38]

هكذا تصبح ليلى شبيهة «إلسّا»، أراغوُن الذي أعلن جنونهَ أيضا!

في قصيدة «القتل»، آخر قصائد هذه المجموعة، تأخذ ليلى ملامح الجنيةّ السّاحرة إنهّا الفتنة والإغراء، الخدعة والوفاء، الطبيعة بكلّ مفاتنها، يقول الشّاعر في مرحلةٍ أولى:

كناّ رجالاً بلا شرف ولا مال

وقطعاناً بِ بريةٍ تثغوُ مُكرهةً عبر المآسي

هكذا تحكي الشفّاه الغليظةُ يا ليلى [ص 61]

وفي موقف آخر وقد أدخلِ الشاّعرُ زنزانات، مع رفاقه تطفو صورة ليلى كالوهم المنقذ، يقول:

أعطني فمك الصغّير يا ليلى

أعطني الحلمة والمدينةَ إننّا نجثُو

نتحدثّ عن أشياء تافههْ

وأخرى عظيمة كالسلاسل التي تصرُّ وراء الأبواب موصدةً... موصدة هذه الأبواب الخضراء [ص 62].

وفي وهج زحام المواجهة، تمتزج صورتان: صورة ليلى وصورة مقاومة الشاعر وأصحابه للظلْمِ، للقهرْ، يختلط الألق بالدمّ، اليأس بالأمل، يقول:

وقفتُ وراءَ الأسوار يا ليلى

أتصاعد وأرتمي كأنّني أجلس على نابض

وقلبي مُفعم بالضبّاب

ورائحة الأطفال الموتى

إنّ أعلامنا مازالت تحترق في الشوارع

متهدلّة في السّاحات الضّاربة إلى الحمره

كنتُ أتساقط وأحلم بعينيْك الجميلتيْن

بقمصانك الورديهْ. . . [ص 63 ـ 64]

ويهزّ الشاعر فجأة نحوَ فتنة ليلى ضَرْبٌ من الغيرة، يقول:

أن يشتهوك يا ليلى

سألكمُ الحديدَ والجباهَ الدنّيئهْ

سأصرخُ كالطفل وأصيح كالبغي

عيناكِ لي منذ الطفولة تأسرانني حتّى الموت [ص 64]

ويدرك الشاعر أقصى درجات العشق والهيام حين يُعلن لحبيبته وقد أثخنته جراح العذاب والألم:

وأنت يا ليلى لا تنظري في المرآة كثيراً

أعرفك شهيةّ وناضجهْ

كوني عاقلةً وإلاّ قتلتُك يا حبيبه! [ص 67]

وهكذا تصبح ليلى هي الدآء والدوّاء، هي الحياة والعدم، هي الكونُ واللاكّون.

صورة الوطن:

تجتاح ملامح الوطن مخيلّة الشاعر المتشردّ فيصرخ مناجيا:

يا نظرات الحزن الطويلهْ

يا بقعَ الدم الصغيره أفيقي

إنّي أراكِ هنا

على البيارق المنكّسه

وفي ثنيات الثيّاب الحريريّة

وأنا أسير كالرّعد الأشقر في الزحام تحت سمائك الصاّفيه أمضي باكيا يا وطني.

أين السّفنُ المعبأّةُ بالتبّغ والسيّوف [ص 13]

وقد تتّسع صورة الوطن إلى الشرّق عامةّ فيؤكدّ الشاعر على هذا الانتماء الأكبر، يقول:

من قديم الزمّان. . . أنا من الشرّق. . .

من تلك السهّول المغطاّة بالشمّس والمقابر [ص 20].

ويظلّ الظمّأ إلى مرافئ الوطن جاثما على صدر الشاعر، مقاماتٌ شعبيةٌّ بسيطة، نقيةّ تُحيل الإنسان إلى إنسانيته، يقول:

منذ مدةّ طويلة لم أرَ نجمةً تضيء

ولا يمامةً شقراء تصدحُ في الوادي

لم أعدْ أشرب الشاّي قرب المعصرةَ

وعصافير الجبال العذراء،

ترنو إلى حبيبتي ليلى

وتشتهي ثغرها العميق كالبحر [ص 24].

ويناجي الشاعر «الوطن» طالبا منه أن تكون فيه بُقَعٌ للبدوّ الضائع وللشاّعر الجائع، يقول:

وطني . أيهّا الجرسُ المعلقُّ في فمي

أيهّا البدويّ المشعث الشعْر

هذا الفم الذي يصنع الشعّرَ واللذةّ

يجب أن يأكلَ يا وطني. . [ص 34]

وقد تتجسدّ صورة الوطن في دمشق الفيحاء؛ يقول الشاعر:

إنّي ألمح آثار أقدام على قلبي

دمشقُ يا عربةَ السبّايا الورديهْ [ص 11]

وتهجم بعض السمّات التي تهزّ الشاعر هزاً وتذكرّه بدمشق:

أظنهّا من الوطن

هذه السّحابة المقبلةُ كعينيْن مسيحيتيْن

أظنّها من دمشق

هذه الطفلةُ المقرونةُ الحواجب

هذه العيون الأكثر صفاء [ص 16]

وفي الغربة، يشتاق الشاعر إلى دمشق اشتياقاً موجعاً حتّى أنّه يحنّ حتّى إلى التسكّع في شوارع المدينة الأمّ، يقول:

كنتُ أتدفق وأتلوّى

كحبْلٍ من الثريات المضيئة الجائعه

وأنا أسير وحيداً باتّجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعداً لارتكاب جريمة قتْل

كي أرى أهلي جميعاً وأتحسّسهم بيدي

أن أتسكّع ليلةً واحده

في شوارع دمشق الحبيبة [ص 46]

ويتّسع الوطن إلى وطن ثان، بيروت، تلك التي احتضنت الشاعر في تشرده حتّى أصبح يهفو إليها حناناً ومناصرة، يقول:

سئمتُك أيها الشعر، أيّها الجيفة الخالدهْ

لبنان يحترق

يثبُ كفرس جريحة عند مدخل الصحراء [ص 50].

ويخاطب الشاعر لبنان في زمن اليأس والإحباط، يقول:

لُبنان.. يا امرأةً بيضاء تحت المياه

يا جبالاً من النّهود والأضافر [ص 52].

ويعلن الشاعر أنّه سيقدم على الانتحار إذا وقع دكّ لبنان وإذلالها، يقول:

إذا صرعوك يا لبنان

وانتهتْ ليالي الشعر والتسكّع

سأطلقُ الرّصاص على حنجرتي [ص 53]

ويبقى لبنان إلى جانب دمشق الحضن الدّافئ للشاعر والحبّ الأزليّ، يقول:

ضُمّني بقوةٍ يا لبنان

أحبك أكثر من التبّغ والحدائق

أكثر من جنديّ عاري الفخذيْن

يشعلُ لفافته بين الأنقاض [ص 16].

في هذه المدارات، مدارات الصوّر المبعثرة في كيان الشاعر المتشرّد محمد الماغوط تختلج المأساة وتتشكّل علاماتها المختلفة في نسيج جماليّ يدلّ على فرادة في ترصيف الكلمات ومزج ضروبها المختلفة.

ما يلفتنا في هندسة النصّ الشعريّ لدى الماغوط العلاقة بين الموصوف والصفّة، بين المنعوت والنعْت إذْ تتواتر وتتكاثف لترسم بُقعاً ساطعة على مدى جسد القصيدة. في مقطوعة «حزن في ضوء القمر» [ص 11] تشدنّا هذه التوليفات:

ـ قُلْ لحبيبتي ليلى / ذات الفم السكّران والقدميْن الحريريّتيْن. ويقول: وخلف أقدامنا المعقوفة / تمضي الرياحُ والسّنابل البرتقاليه... [ص 12].

أنا أسير كالرّعد الأشقر في الزّحام تحت سمائك الصّافية [ص 13].

ففي الإحالة الأولى تتجلّى العلاقة بين «الفم السكّران» و«القدميْن الحريريّتيْن» علاقة متباينة إلاّ أنّ الخيط الرّابط بينهما قد يكون في أنّ ما قصده الشاعر «بالسكّر» هو ذاك التراكم الوصفي في الشعر العربي، منذ ظهوره، لثغر المرأة أو لريقه بالخمرة المعتقة؛ وتبني علاقة «البراءة» أو «النقّاء» في نعت القدميْن بالحريريتيْن؛ وفي المقطع الثاني تتألّف عناصر الصّورة من الأقدام المعقوفة بسبب سرعة الجري وما يخلفها من رياح وسنابل برتقاليّة؛ فاللّون المسند للسّنابل يغاير الطبيعيّ (أي الاصفرار) وقد يكون ذلك العدول رمزا للتفاؤل والانفتاح على المستقبل؛ وفي قصيدة «جنازة النّسر» يقول الشاعر: أيّها الحزن.. يا سيفي الطويلُ

المُجعّد / الرّصيفُ الحاملُ طفلةَ الأشقر [ص 16].
فقد جسّد الشاعر «الحزن» في السّيف ثمّ في الرّصيف؛ وإن كانت صفتا «الطويل» و«المجعد» تسايقان إلى حدّما نعوت «السيف» وقد يُنسب «التجعيد» عادة إلى الشعّر المسترسل فإنّ تشخيص الرّصيف وإسناده حمل الطفل الأشقر (وقد يكون الشاّعر) يولّد صورة حيّة طريفة يصبح فيها الحزن (معنوي) سلاحاً والتشرّد عبر الأرصفة ملاذاً وحيداً.

في قصيدة «في المبغى» (ص 20) ترد الصفات التالية ثني النسيج الشعريِ، المتكامل: ماري التي كان اسمها أمّي.. / حارّة كالجرب / سمراء كيومْ طويل غائم / أحبّها،' أكره لحمها المشبع بالهمجيّة والعطر..» [ص 20] ماذا تعرفون عن ماري الصغيرة الحلوه / ذات الوجه الضاّحك كقمر من الياسمين / ماذا تعرفون عن لحمها الذي يتجشأ العطر والأصابع.. [ص 21] تحلم بملاءة سوداء / ونُزهة في شارع طويل / ممتلئ بالضجّة والدفّاتر والأطفال وثغرها الطاّفح بالسأم / يكدح طيلة الليّل لتأكل ماري [ص 21]... في المقطع الأول من هذه القصيدة تتداعى الصفات التالية منسوبة إلى «ماري» الفتاة الجميلة المسلوبة والمستغلّة جنْسياً: حارّة كالجرب، سمراء كيومْ طويل غائم، لحمها المشبع بالهمجيّة والعطر، ذات الوجه الضاّحك كقمر من الياسمين / لحمها يتجشأ العطرَ والأصابع!

هذه الصفّات تحمل بعض التقّابل كالذي بين الحرارة والجرب، والهمجيّة والعطر، واللحم الذي يتجشأ العطر والأصابع... إنّه تقابلٌ بين الوداعة والإثم، بين البراءة والسقّوط، بين النقاوة والدنّس... في المقطع الموالي تزيد الصفات في تعميق الوضع الشقيّ لماري فالحلم بالنزّهة في الشارع الطويل، الشارع الذي يسند إليه الشاعر صفة الامتلاء... ولكن بأيّ شيء؟ بأشياء مادّية ومعنويّة قد لا تكون علاقة بينها، «الضجّة والدفّاتر والأطفال»، ثمّ تطفو صورة أخرى ذاتُ قتامة، صورة الثغر الملطخّ «بالسأم» وهو شيء مجردّ... في مواقع أخرى من هذه الباقة من الأشعار تتكدّس صفات هنا وهناك لتشكّل خلايا في جسد القصيدة، وفي شعريّة الماغوط عامّة؛ في قصيدة «وداع الموج» (ص 54) يقول الشاعر:

إنّني أتقدمّ في ضجةّ الميناء

أبحث عن محرمة زرقاء وامرأة مهجورة

أرسل نحيبي الصاّمت

نحو الشارع القديم، والحديقة المتشابكهْ

يدي تلوّح للنهّديْن المتألقّيْن تحت الأشجار للأشعار الميتة في فمي.

في هذا المقطع وردت الصفاتُ التالية: محرمة زرقاء، امرأة مهجورة، نحيبي الصاّمت، الشارع القديم، الحديقة المتشابكة، النهّديْن المتألقيْن الأشعار، الميتة... ويمكن أن نفرز منها أيضا تقابُلاً رابضاً بينها، تقابل بين الزرقة والحديقة المتشابكة وللنهدين المتألقّين وهي عناصر تفاؤل، وبين امرأة مهجورة ونحيبي الصاّمت والشارع القديم والأشعار الميتة؛ وتحيل هذه العناصر على التشاؤم إن لم يكن الموت البطيء؛ وتقبع مثل هذه التشكلاّت في قصائد أخرى، فمقطوعة «سريرٌ تحت المطر» (ص 56) تنفتح بهذه السطّور:

الحبّ خطواتٌ حزينةٌ في القلب

والضجّرُ خريفٌ بين النهّديْن

أيتها الطفلة التي تقرع أجراس الحبر في قلبي

من نافذة المقهى ألمح عيَنْيْك الجميلتيْن من خلال النّسيم البارد.

أتحسّس قبلاتك الأكثر صعوبةً من الصخّر.

ويقوم التضّاد بين عوالم هذا المشهد مع انزياحات توليفيّة طريفة؛ في الوجه الأولّ تتكامل العناصر التالية: خطوات حزينة، الضجر خريفٌ، طفلة تقرع

أجراس الحبر (والجملة الفعليّـة تقوم مقام الصفة) وفي الثاني ترتسم العناصر التّالية: عينيكِ الجميلتيْن، قبلاتك الأكثر صعوبةً من الصخر. ويتجلّى عدم التوازن الكمّي خاصّةً بين عناصر الوجهيْن ولعلّ هذا ما يُضمّن نزوع غلبة الحزن على الانشراح.. ويظلّ «الجسد» واشتهاؤه هو المهرب الطافح في عالم الماغوط المختنق...

ويمكن أن نواصل على هذا النسق في الكشف عن التشكّلات المتنوّعة للصفّات في شعر الماغوط؛ لكنّنا نكتفي بهذه الإحالات لنشير إلى ظاهرة أسلوبيّة أخرى تسهم إسهاما بارزا في تكييف الصّورة الشّعرية لدى الماغوط ونعني وفرة التشبيه المرسل بعبارة أدقّ.

لقد ورد تصريح للماغوط ملفتٌ للنظر قال: «أنا رجلٌ يعشق اللّغة العربيّة، وأحبّ واو العطف وكاف التشبيه، أكثر من قاموس أجنبيّ..»(8)؛ وهذا البوح يجعل من المسألة مسألة وعْي من لدُن الماغوط، واختياراً لديه، أعتقد أنّه يتنزّل في ظاهرة «غموض» المُرسلة الشعرية ومدى المبالغة في ذلك، وقد عُرفتْ مدرسةُ مجلة «شعر» اللبّنانية في الخمسينات وما بعدها بهذا التوجّه وبرز فيه خاصّةً أحمد سعيد أدونيس، صديق الماغوط الذي عرفه في السّجن وقال عنه «أنا لا أحبّ القصيدة الفكريّة، وأدونيس كلّ شعره فلسفة، وهو منذ البداية يعرف إلى أين يذهب وكيف يسير، مُنظّمٌ ومُرتّبٌ، لا أفهم شعره»(9)؛ وقد أثارت وتثير ظاهرة التّشبيه في الشعر عدّة تحفّظات من النقّاد والبلاغيين؛ إذْ «يبدو أنّ الحديث في الاستعارة استأثر بالاهتمام، فغطّى ذلك على غيرها ممّا يمكن أن يلحق بها كالتّشبيه مثلا، بيْد أنّ الحقيقة هي أنّ التّشبيه، وإن اعتُبرَ في البلاغة القديمة متضمنّاً في الاستعارة، يظلّ أقلّ قيمةً منها، ومن ثمّ فقد نظرت إليه البلاغة الجديدة على أنّه «استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة... وكان ملارميه يفخر بأنّه قد حذف حرف التّشبيه من أسلوبه كلّه..»(10)، غير أنّ ظاهرة التّشبيه في الشعّر قد تجاوزت هذا الحدّ: إذ أنّ بعض الدارسين قد نسبوا إليه أنماطا تختلف فيها درجات الانزياح المعنويّ «فقد أبرز ميشيل لوكيرن في كتابه «دلالة الاستعارة والكناية» غموض كلمة تشبيه (comparaison): «تعوّض كلمة تشبيه، في مصطلحات النّحو، كلمتيْن لاتينيّتيْن مختلفتيْن. وتدلّ كلّ واحدة منهما على معنى جدُّ مختلف عن المعنى الذي تدلّ عليه الأخرى. وهاتان الكلمتان هما: Comparatio المقارنة، simitudo التّشبيه.. فالمقارنة تتّسم بكونها تعتمد على مراعاة عنصر تقدير كمّيّ، والتّشبيه يستخدم، عكس ذلك، للتعبير عن تقويم نوعي، وذلك بأنّ يقحم خلال بسط القول، الكيان أو الشيء أو الفعل أو الحالة التي تتضمّن بقدر مرتفع، أو بقدر ملحوظ على الأقلّ الصفة -li qual أو الخاصية التي يُقصد إلى إبرازها»(11) وعلى هذه الشاكلة فإنّ أصنافا من التشبيه قد تخلق عُدُولاً طريفا ذا بُعد جماليّ إضافيّ إذْ «أنّ الأمور هي في الواقع أعقد من هذا، إذ تُوجد فئة من التّشبيهات التي تراعي، مع كونها صادقة، التقويم النوعي لا التقدير الكمّيّ..»(12)؛ وفي هذا السّياق نلفت إلى بعض الاستخدامات للتشبيه التي خلقت حسب رأينا منعرجا في مجال الإبداع الشّعريّ العربي، يرد الأول ضمن المدرسة الرّومنطيقية وفي هذا المطلع لقصيدة «صلوات في هيكل الحبّ» لأبي القاسم الشّابي(13)، فقد قال:

عذبةٌ أنتِ كالطفولة، كالأحلامِ

كاللّحن، كالصبّاح الجديد

كالسّماء الضّحوك، كالليّلة القمراءِ

كالوردِ، كابتسام الوليد

ورغم تكامل هذه الصفّات، من منظور رومنسي، فالتراكم الجمالي الإيحائيّ أوغل الذائقة الشعريّة العربية.

أمّا المقطع الثاني فهو للشاعر الكبير بدر شاكر السيّاب الذي ولع أيضا بالتشبيه المرسل وجاء في قصيدته «أنشودة المطر...(4).

بلا انتهاء ـ كالدّم المُراق، كالجياع،

كالحبّ، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر!

فالسيّاب انزاح بدوره عن التوجّه الرّومنسي حين جمع بين الأضداد في وصف المطر الذي يكتسي على الأقلّ رمزيْن في هذا المقطع وفي مجمل القصيدة: الانبعاث والموت.

فالمالغوط، في نهاية المطاف، قد انتصر لاختيار واضح: مناهضة الغموض المبالغ فيه في الشّعر والمراهنة على أوفر حظّ لضمان التلقّي الشّعري بدل القطيعة بين الشّعراء والقُرّاء(15). وهذا التوجّه لا ينكر للاستعارة بل نجد استعارات طريفة في أسلوب الماغوط، لعلّنا سنخصّها بدراسة لاحقاً.

تضمّ مجموعة «حزن تحت ضوء القمر» ثماني عشرة قطعة شعريّة، تضمّنت كلّها تشبيهات بحرف «الكاف» ماعدا واحدة خلتْ منها وهي قصيدة «سرير تحت المطر» [ص 56 ـ 57]؛ وجاءت أكثر نسبة في القصيدة المطولّة «القتل» مقارنة بغيرها بأربعة وثلاثين تشبيها؛ وتضمّنت قصيدتا «وداع الموج» [ص 54] و«أغنية لباب توما» [18] تشبيها واحدا؛ وحاولت إحصاء مجموع التّشابيه فإذا هي ثلاثة عشر بعد المائة (113)؛ وهو ما يشير إلى وفرة ملحوظة وولع لدى الماغوط بهذا الأسلوب الذي تبنّاه عن وعي؛ وتبقى المسألة متعلّقة أساسا بمدى درجة الانزياح الشعريّ التي يولّدها التشبيه المُرسل.

في قصيدة «حزن في ضوء القمر» يصف الشّاعر تحرك مجموعة من الشبّان من أجل محاولة تغيير الواقع المرّ، يقول:

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا

ووجوهنا المختنقة بالسّعال الجارح تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسلّ ورياح البرار ي الموحشه

تنقل نواحنا

إلى الأزقّة وباعة الخبز والجواسيس

ونحن نعدْو كالخيول الوحشيّة على صفحات التّأريخ. فالصّورة تتضمّن ملامح بؤس تقابل أخرى دالّة على التمرّد والثورة؛ في رسم ملامح البؤس وُظّفَ التشبيه للوجوه بـ «كالوداع» و«كالسل»؛ في الأولى شُبّهَ شيءٌ ماديٌّ بمعنوي، وكذلك في الثانية إذ أنّ السل يظلّ غير ملموس؛ أمّا التشبيه الثالث المتعلّق بالثّورة فقد قدّم الشباب في جريهم «كالخيول الوحشيّة» ثمّ ما يزيد طرافة في الصّورة إضافة فضاء التحرك وهو «صفحات التّأريخ»؛ ولاشكّ أنّ التشبيه أحدث دلالة رمزيّة في المشهد قائمة على التضادّ ومضمنّة لمعنى الثورة رغم حدّة الشقّاء والاغتراب. وفي نفس القصيدة يقول الشاعر: (ص 13).

وأترك الدمّعه

تبرق كالصبّاح كامرأة عارية

فدمعة الحزن تتحولّ إلى عنصر «جمال» شبّه في البداية بعامل طبيعيّ وهو «الصبّاح» ثم ببشريّ وهو «امرأة عارية»، وإذا أدركنا أنّ الماغوط مشدودٌ الى فتنة الأنثى وقد خصّها في شعره بمقامات مختلفة شاهدة على جرأة نادرة في الشعر العربي قديمه وحديثه، نكتشف عندها نبشهُ على غير المتداول.

ويقول أيضا في نفس القصيدة: [ص 13]

وأنا أسير كالرّعد الأشقر في الزّحام تحت سمائك الصّافيه أمضي باكياً يا وطني.

فالصّورة الإجمالية تتضمّن حزنا وكدرا يلفّان خطوات الشاعر وكيانه. إلاّ أنّ التشبيه بالرّعد «الأشقر» يغيّر تماما من ملامح الانكسار إذ يبدو حاملاً للإرادة والثبات وزادت صفة «الأشقر» في تركيز هذا المعنى إذْ عادة ما يكون السّحاب أسود داكنا فإذا هو يتحولّ إلى «شقرة» وهو لونٌ دالٌّ على الأمل رغم انسداد الأفق.

وفي مقطع آخر، من هذه القصيدة، نكتشف تشبيها على شيء من التفردّ في تاريخ الشعر العربي، يقول الشاعر في وصف «الوطن»: [ص 13].

والجارية التي فتحتْ مملكةً بعينَيْها النّجلاويْن
كامرأتيْن دافئتيْن

كليلة طويلة على صدر أنثى أنتَ يا وطني!

فقد استعار للوطن صورة جارية لها عينان نجلاوان شبّههما بإمرأتيْن دافئتيْن ويحيل هذا التشبيه على صورة شاذّة يزيد الشّاعر توضيحا لدلالتها بتشبيه «الوطن» بليلة طويلة على صدر أنثى؛ فالاشتهاء الجنسي الذي يلوذ به الشاعر هو في مقام الوطن؛ ومثل هذه التشابيه تخرق المتداول وتولّد علائق أخرى لاشكّ أنّها مرتبطة برؤى الشاعر المجملة للحياة والموت.

وفي قصيدة «جنازة النّسر» (ص 16) نعثر على بعض التشابيه اللافتة، كقول الشاعر:

والكلمات الحرّة تكتسحني كالطاعون

فالبوْح وخاصّة «بكلمات حرّة» خلاصٌ؛ إلا أنّ الشاعر يفجّر هذا المتداول ليكون التشبيه «بالطاعون» القاتل، ويقول أيضا: [ص 17].

فالتّراب حزينٌ، والألمُ يُومضُ كالنّسْر

فالجمعُ بين «الألم» و«النّسْر» غيرُ مألوف في الذائقة لأنّ النّسر يرمز عادة إلى السموّ والقدرة عكس الألم المعبّر عن الوهن والضّعف.

في قصيدة «في المبغى» [ص 20] يقول الشاعر:

وفي صدْري رغبةٌ مزْمنة
تشتهي ماري كَجُثّة زرقاء.
تختلج بالحلي والذّكريات.

هذه الصّورة معبّأة تناقضا رهيبا فالشّهوة والحلي والذكريات تتجمّع في التّشبيه «كجثّة زرقاء» أي شديدة التعفّن؛ فالبشاعةُ القُبح تصبح منْبَعَ جمال: وهذا يُذكّر بالشاعر شارل بودلار في قصيدته «الجثّة» (La chaugne) من مجموعته «أزاهير الألم» (Les Fleurs du mal)، وتُعدُّ عدولاً عن التصوّر الكلاسيكي «للجميل» إذ يكون قد أقحم «القبح» في دائرة الرّائع والجليل...

في قصيدة «تبغ وشوارع» (ص32) تلفتنا استخدامات طريفة للتّشبيه، من ذلك قول الشاعر:

شعركِ الذي كان ينبُضُ على وسادتي
كشلالٍ من العصافير

إنّ الصورة الجامعة في هذيْن السّطريْن تتألّف من العناصر المادية التالية: الشعر ـ الوسادة ـ الشلاّل ـ العصافير؛ وتثوّر العلاقة بينها ـ في رأيي عبارتان: الفعل «ينبُضُ» والتشبيه «كشلاّل»؛ ولنلاحظ أنّ الفعل «ينبُضُ» ينسب عادة إلى «القلب» كما أنّ «الشلاّل» إلى الماء المنحدر من مكان مرتفع؛ غير أن الشاعر انزاح عن هذه الاستخدامات المتداولة لينسب الفعل إلى «الشعر» الواقع على الوسادة و«الشلاّل» إلى «العصافير»؛ وفي هذا المشهد إضافة ذوقيّة، تولّد حسّاً جمالياً غير متواتر، إن لم يكن منعدماً. ويقول الماغوط في هذه القصيدة: [ص 32]

شبابي باردٌ كالوحل
عتيق كالطفولة...

ويتجلّى عمق التفجير في المعنى في نسبة «برودة الشباب» إلى «الوحل» و«الطفولة» إلى العتاقة؛ وهي عادة ما تُنسب إلى اليفاعة والانطلاق. علاقاتُ تضادٍّ تنبني عليها الصّورُ الشعريّةُ، ولكنّه تضادٌّ مؤنسٌ، ومنشئٌ لإيحاءات جماليّة طريفة.

في قصيدة «جناحُ الكآبة» (ص 42) يقول الشاعر:

...فؤادي يختنق كأجراس من الدّم
فالطّفولة تتبعني كالشّبح
كالسّاقطة المحلولة الغدائر

فقد قُرِنَ «الفؤاد المختنق» بأجراسٍ من الدم.. و«الطفولة» مرة «بالشّبح» وأخرى «بالسّاقطة المحلولة الغدائر».. تتكامل هذه الصّور المبنية على التّباين

أساسا لتثبّت شقاوة الشاعر وتعاسته في منفى التشرّد...

وقد نواصل الكشف عن نماذج عديدة من التّشبيه التي تعجّ بها هذه المجموعة الشعريّة؛ ولكن لنكتفِ بملاحظة أنّ محمدّ الماغوط ـ المولع بتوظيف «التّشبيه واختياره عن وعي ـ يُبدع في ذلك ويؤسّس لجماليّة ذوقيّة راقية تنضاف إلى ما تراكم ـ في هذا المجال ـ قديما وحديثا.

إلى جانب ولوع الماغوط باستخدام «التشبيه بالكاف» فقد عبّر كذلك مثلما رأينا عن وظيفة للواو، واو العطف أو الحال أو المعيّة.. خاصةّ. ونلاحظ إذا اختصرنا مثلا على بدايات السّطور الشعريّة أنّ قصيدة «حُزْنٌ في ضوء القمر» (ص 11) تضمّنت ثمانية عشر استخداماً؛ أماّ قصيدة «في المبغى» (ص 20) فأربعة عشر؛ وقصيدة المسافر (ص 23) فقد ورد الواو ـ في بعض مطالعها ـ 21 مرّة؛ وقصيدة «الشتاء الضائع» (ص 26) 15 مرّة؛ وقصيدة «الغرباء» (ص 27) 6 مرآت... الخ... لكن ماذا عسى أن يولّد هذا التوظيف «للواو» في نسيج النصّ الشعريّ؟

يقول الماغوط مثلا في قصيدة «حزن في ضوء القمر»(ص 11):

عشرون عاما ونحن ندقّ أبوابك الصلّده

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا

ووجوهنا المختنقة بالسعّال الجارح

تبدو حزينة كالوداع، صفراء كالسلّ

ورياح البراري الموحشه

تنقُل نواحنَا

إلى الأزقّة وباعة الخبز والجواسيس

ونحن نعدو كالخيول الوحشيّـة على صفحات التاريخ

نبكي ونرتجف

وخلف أقدامنا المعقوفة

تمضي الريّاحُ والسنابل البرتقالية...

في المقطع تواتر استخدام الواو إحدى عشرة مرّة؛منها أربع «واو» الحال (مثلا «ونحن»، «والمطر»، «ووجوهنا»...) والبقية من باب العطف الذي يولّد التداعي بين عناصر مختلفة، ويفيد تكديس «الواو» (للعطف أو الحال) الإيغال في رسم ملامح شدة المعاناة، معاناة أطفال التمرّد على البؤس والدّون.. ورغم وفرة عناصر القتامة فإنّ إطلالات أمل يوفرّها «الواو» بين فجوة وأخرى كقول الشاعر «ونحن نغدو كالخيول الوحشية» أوّ قوله «تمضي الريّاح والسّنابل البرتقالية».

ويمكن أن نضيف لهذه التوظيفات الأسلوبية تواتر البوح «الغنائي» في قصائد المجموعة، إنّ الشعر العربي، منذ القدم، قد عرف هذه النّزعة وإن طغى عليه ضمير المخاطب مفرداً وجمعا (أنتَ، أنتم) أو الغائب (هو ـ هم)، وجاء ذلك خاصةً عند المولّدين كأبي نواس والبحتري وبشاّر بن برد... ولعلّ الشاعر الذي فجرّ النزعة الغنائية التقليديّة ليُبدلها بأخرى دراميّة بكائية يظلّ «أبا الطيّب المتنبّي» إذْ قابل «الأنا» بالآخرين في أعنف مواجهة مأسوية في الخطاب الشعري العربي القديم.

غنائية الماغوط تكشف عن وجوه مأسوية أخرى، تحفر حفريات موجعة في جسد القصيدة العربية الحديثة إذ أنّها تقدّم اعترافات مذهلة لا يقدر على البوح بها إلاّ الشاعر الجريء.

من وجوه هذه الاعترافات قوله في قصيدة «حزن في ضوء القمر»(ص 11):

فأنا متشردّ وجريح

أحبّ المطر وأنين الأمواج البعيدة

من أعماق النوم استيقظ

لأفكرّ بركبة امرأة شهيّة رأيتها ذات يوم لأعاقر الخمرة وأقرض الشعّر

ويقول في ذات القصيدة: [ص 14]

في طفولتي،

كنتُ أحلم بجلباب مخطّط بالذّهب

وجواد ينهب بي الكروم والتّلال الحجريّة.

أمّا الآن

وأنا أتسكّع تحت نور المصابيح

أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع

أشتهي جريمةً واسعه

وفي قصيدة «أغنية لباب تُوما» [ص 18]

يقول الشاعر:

ليتني حصاةً ملونةً على الرّصيف

أو أغنيةً طويلةً في الزّقّاق

هناك في تجويف من الوحل الأملس يذكّرني بالجوع والشّفاه المشرّدة

إلى أن يقول:

أشتهي أن أقبّل طفلاً صغيراً في باب تُوما ومن شفتيْهِ الورديّتيْن،

تنبعث رائحةُ الثّدي الذي أرضعه،

فأنا مازلتُ وحيداً وقاسياً

أنا غريبٌ يا أمّي.

ولا تكاد تخلو قصيدة من هذا النّزوع الغنائي الذي قلّ أن توفّر في الشعر العربي، قديمه وحديثه. ولعلّ الذّروة التي أدركها هذا الصدق المعبّأ ألما ما جاء في قصيدة «المسافر» (ص 23) حيث يقول الشاعر مخاطبا أباه:

. . ارسل لي قرميدةً حمراء من سطوحنا

وخصلةَ شعر من أمّي

التي تطبخ لك الحساء في ضوء القمر

حيث الصهيل الحزين

وأعراس الغجر في ليالي الحصاد

بعْ أقراط أختي الصغيره

وارسل لي نقوداً يا أبي

لأشتري محبرةً

وفتاةً ألهث في حضنها كالطّفل..

إلى أن يقول:

.. أنا أسهر كثيراً يا أبي

أنا لا أنام..

حياتي، سوادٌ وعبوديّةٌ وانتظار

فاعطني طفولتي...

وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز

وصندلي المعلّق في عريشة العنب،

لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري

لأسافر يا أبي.

وهكذا تلتئم هذه النّتوءات في سطح قصائد محمّد الماغوط الأولى، نتوءات تشكّل «شعريّته» وتعامله مع الكلمات، وتعبّئ نصوصه الشعريّة تفجّرات مأسويّةً تكاد تشتّت ذاتَ الشاعر إربًا إربًا، وتعمّق لديه النّفَسَ التراجيدي الحاملَ هموماً سياسيّةً واجتماعيّةً وثقافية قلّ أن توفّرت لشاعر عربيّ، في القديم والحديث؛ ولعلّنا نلتحق في نهاية المطاف بما رآه الناقد محمد علي شمس الدّين من أنّ «اللافت أنّ قصائد الماغوط التي طلعت باكراً كالدّبابير من وكْر سياسيّ واجتماعيّ، لمْ تؤثّر في السياسة، بل أثّرت في الكتابة، في روح الكتابة الشعريّة ولغتها وشكلها، فهو الذي طلع من سجن المزّة العام 1955؛ وجاء إلى بيروت؛ لم يعد للسّجن بمعناه المادّي مرّة ثانية، ولكنّه دخل في سجن آخر أصعب وأمرّ، هو سجن الحال العربيّة»(16).

وتلك مرحلة أولى من تجربة الماغوط الثريّـة.

الهوامش والإحالات

(1) قام به خليل صويلح وورد في كتاب «اغتصاب كان وأخواتها» نشر دار البلد - دمشق؛ وورد هذا الاستجواب أيضا في مجلة «الجيل» (ذات الحجم الصغير) مج 25، ع 4، نيسان - أفريل، 2004؛ وأوردته أيضا صحيفة «الشروق» التونسية وقد أشرفنا على نهاية هذا المقال، وردت في مجلة «العربي» (الكويت) دراسة أضافت بعض المعلومات.

(2) الجيل، مج 25، ع 4، ص 79.

(3) م. س ص 80.

(4) م. س. ص 80.

(5) م. س. ص 83

(6) وردت هذه الباقة من الأشعار ضمن «أعمال محمد الماغوط - عن دار المدى للثقافة والنّشر - سوريا - ط 1 - 1998.

(7) مجلّة «الجيل» ص 82.

(8) م.س. ص 84.

(9) م.س . ص 84.

(10) عن مقال «الانزياح، الاستعارة والانحرافات» لأحمد محمد ويس، مجلة «كتابات معاصرة» ع 27، مج 7، 1996 ص 62.

(11) فرانسوا مورو: البلاغة (المدخل لدراسة الصّور البيانيّة) ترجمة: محمّد الولي وعائشة جرير، ط «افريقيا الشرق» - المغرب، بيروت، 2003، ص 29.

(12) م.س ص 30.

(13) ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، طبعة دار العودة، بيروت، 1986، ص 303.

(14) ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب ط منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د. ت) ص 144.

(15) لقد نبّهنا بدورنا منذ سنوات إلى ظاهرة الغموض في الرّسالة الشعريّة وخاصّة في مقاليْن: لمن يكتب الشعراء الشبّان؟ مجلة «الحياة الثقافية» (تونس) س 1980 ع 11، وفي «البهر والعتمة» قراءة في النص الشعريّ العربيّ الحديث»، الحياة الثقافية، س 1988.

(16) محمد علي شمس الدّين: محمد الماغوط: قصيدة طويلة كعواء ذئب، مجلّة «العربي» (الكويت) العدد 573، أغسطس 2006 ص 56 وما بعدها.

إلى نعيمة... عن زمن يتملّكنا أكثر مما نتملّكه

قراءة في مفهوم الكتابة والصيرورة التاريخية عند محمّد برادة

محمد الدّوهو

«ما كان طبيعيّا أمس لم يعد اليوم كذلك» (*)

1 ـ الكتابة والنسق

في خاتمة رواية «امرأة للنسيان»(1) للروائي المغربي محمد برادة، وفي حوار أشبه بحوار الموتى، تخاطب «ف ـ ب»، الراوية قائلة: «أنت أيها الكاتب جالس بين مقعدين لا تستطيع أن تعلن انتهاء الماضي ولا أن ترسم معالم مستقبل تتخطى ذلك الماضي، لعبة النسيان لم تعد تجدي ومفعولها في التهدئة استنفد مداه، وها أنذا امرأة للنسيان لم تعد تجدي»(ص 123).

هذا مقطع يلخص إشكالية الكتابة والصيرورة التاريخية في ثلاثية الروائي المغربي محمّد برادة، ذلك أن قراءة راصدة لمفهوم الكتابة والصيرورة في نصوص «لعبة النسيان» و«الضوء الهارب» ثم «امرأة للنسيان» ستجعلنا نقرّ منذ البدء أن الكتابة عند هذا الكاتب، وكما يقول : نبش في الأعماق ومسرحة للذات والذاكرة(2).

الكتابة في هذه الحال سفر وجودي في تاريخ الذاكرة الذاتية والجمعية في صيرورتهما المشتركة. هي أيضابحث عن صيرورتهما المطبوعة بالنشاز في صيرورة المتغير المغربي وممكناته التي تتحكّم في توليفات بنيته العميقة عدّة عوامل متنوّعة.

تتحولّ الكتابة إلى عامل خفي يطارد بلا هوادة صيرورة الذات والجماعة في الصيرورة التاريخية، لكن هذه المطاردة محكومة بما يسميه محمد برادة بحرية الكتابة التي تنتهك الحدود بين الواقع واللاواقع في صيرورتهما بين الملموس والمحلوم به. إنّها كتابة الحفر في تجاويف التاريخ. (الحوار نفسه).

هي أيضا كتابة عن زمن الطفولة وزمن التعلّم الذي تعتوره نقائص تاريخية وسوسيولوجية، أنتربولوجية ونفسية تعوق دون اكتمال فحولة بطلتها. الكتابة عند محمد برادة، كما يرى، تعبير عن رؤية للعالم تعبر عن جيل له ذاكرة مثقلة محاطة بتاريخ منسيّ ومحرمات كثيرة تخصي دفق الحياة.

إنّها أيضا كتابة عن المفارقة السوسيولوجية المتمثلة في هذا النشاز الوجودي القائم بين الفرد والدولة في تاريخ المجتمع العربي. بحكم أن الصيرورة

* Hermann Hesse. le loup des steppes. ed. Calmann-Lévy.-tra. Fr.-1947 p. 186.

الاجتماعية عند محمد برادة تحكمها ثنائية الظاهر والباطن ومبنية على التواطؤ وهو المفهوم الذي يتردّد صداه بشكل ملفت للانتباه عند محمد برادة، التواطؤ هذا عند محمد برادة ظاهرة تاريخية تعتور سفر الكتابة في تبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود في صيرورة تاريخ المرجع الذي تسعى الكتابة إلى محاكمة صيرورته، لكن صيرورة المرجع محكومة، وكما سلف الذكر، بثنائية الظاهر والباطن، فالصيرورة، كما يقول أحد الأبطال النفعيين في رواية «امرأة للنسيان» هي «غير التاريخ المرئي المعلن عنه الذي يدير دفته قائد أوركسترا لا يملك سوى عصاه وحركاته البهلوانية»(ص 86). الشيء الأكيد أن العلاقة القائمة بين الكتابة والذات مبنية على مفارقة غريبة يختزلها محمد برادة وكذات تاريخية وثقافية، فيما يقوله بطل «امرأة للنسيان» عن الصيرورة «إنّها تؤثّر على تلك اللحظات التي نحس خلالها بأن كياننا كله حاضر ومتورط في فعل نعتقد أنّه الوحيد القابل للاعتقاد والمفضي إلى تغيير نوعي بعلاقتنا بالذات والآخرين»(ص 86 ـ 87).

حاصل القول إن الكتابة والصيرورة عند محمد برادة مبنية على فعلٍ الزمن والتورّط، الزمن مقولة فلسفية ووجودية وتاريخية، بها يقاس مفهوم التطوّر والعمران، أما التورّط فشأن ذاتي يكشف عن تورّط ذاتية تبحث عن أجوبة يطرحها الوعي الجمعي في صيرورته التاريخية والزمنية(3).

يعيش بطل محمد برادة في صيرورة زمنية وتاريخية ويسائل نفسه هل وعيي يساير وعي الكائن والزمن الذي أكتب عنهما، وعندما يمعن النظر في ما يكتب عنه يكتشف أن لاشيء تطورّ وإنّما ما يحلم به يخالف ما يكتب عنه.

لنلاحظ ذلك وليكن أولّ ثقب نطلّ من خلاله على ما نقول مفهوم التزمين والمتمثل في البرمجة الزمنية لأحداث الحكاية وشخوصها عند محمد برادة(4).

2. بنية المحكي والصيرورة الزمنية

يتمفصل زمن الكتابة عند محمد برادة بين زمنين زمن الماقبل وزمن المابعد. فالتاريخ يتسلل عنوة وبالفعل والقوة إلى صلب الحكاية ليمتزج بصيرورة المتخيل ـ الكتابة، وفي هذا التمازج تتمسرح الذاكرة الذاتية وصيرورة قولها الخاص في صيرورة الزمن، بين ماض ـ زمن الطفولة وزمن الاستعمار ومقاومته ـ اتسم بمثاليته كما تشخص ذلك رواية «لعبة النسيان» وحاضر زمن الماقبل، زمن ما بعد الاستقلال، اتسم كما يرى برادة بتدهوره وانسداد آفاقه.

لنلاحظ منذ البداية، أن بنية المحكي عند محمد برادة تتسم بطابعها الدائري، ففي رواية «لعبة النسيان» تبدأ الحكاية بموت الأم وتنتهي بتذكر الأم، أما في رواية «الضوء الهارب» فينفتح النص على زمنية الغروب وتنهي بسؤال يكشف عن القلق الوجودي الذي يعتور سؤال الكتابة في علاقته بالزمان والكتابة، في بحثه عن ضوء هارب يشبه تلك النقطة المضيئة في عتمات الصيرورة التاريخية؟ أوليست رواية «الضوء الهارب» رواية الاتصال الفاشل. فشل العيشوني في الاتصال بغيلانة، وفشلت فاطمة ابنة غيلانة في الاتصال بالعيشوني وسفرها إلى فرنسا لتعيش بحرية كل ما تحلم به ذاتيا، ثم لماذا انقطع التواصل بين غيلانة ـ الأم التي تحولت إلى مومس وابنتها فاطمة؟ وفشل علاقتها بالداودي الطالب الجامعي الذي تحدى الأعراف السياسية وسجن تاركا جنينا ينمو بين أحشاء فاطمة، ثم يخرج ليتنكّر لمبادئ الماضي، وأفكار كانط وهيجل ثم ماركس التي أدخلته إلى زنزانة سلطة «المراقبة والعقاب» بتعبير ميشال فوكو، خرج لبجد أباه في انتظاره والذي «يتطلّع إلى إنتاج دجاج كلّ واحدة منه تزن سبع كيلوغرامات كما هو الحال في النمسا»(ص 121). ثم ألم تبعث ف ـ ب النكرة في رواية «امرأة للنسيان» من زمن النسيان لتحكي للراوي سيرتها ثم تموت في حجرة كالمجنونة؟.

هذه أسئلة تكشف عن الجدل القائم بين الكتابة والصيرورة التاريخية عند محمد برادة. لكن زمنية الرواية هي غير زمنية الواقع، ذلك أنّ هذه الأخيرة، كما يرى محمد برادة، تتولّد ديمومة تختلف عن ديمومة الزمن التعاقبي الذي نتوهم العيش داخله، إذ أنّ الفروق تزول بين الحاضر والماضي والمستقبل لتخلق الرواية كثافة أخرى متماسكة وفاعلة في السرّ هي التي تقود الشخصية الروائية إلى أن تستعيد وعيها بقوّة الزمن وهشاشة الكائن ومن ثمّ التحايل على لامعكوسية الزمن ومحاولته استعادته بأشكال مختلفة»(الحوار نفسه).

الكتابة في هذا الإطار بعث لتفاصيل الموشوم بين الواقع والمتخيل، كتابة عن زمن موشوم في الذاكرة واللاشعور، كتابة عن الزمن الأعلى Le temps suprême المفقود، وفي تقفّي أثر هذا الزمن في دروب الذاكرة، ينبعث زمن الطفولة وتنفض الحكاية عنه غبار النسيان.

وفي العودة إلى ماضي الطفولة ـ طفولة الهادي ـ ينفتح الحكي عبر الذاكرة على زمن الأصل، حيث الكلمات تساوي الأشياء. ويتحقّق الكائن ـ الهادي الرّاوي ـ في الزمان والمكان، إذ تتحولّ شخوص الماضي إلى أنماط مثالية تجسّد الانسجام بين الفرد والجماعة وسيلان وديان الألفة بينهما، وأمام ما يرى تهتزّ كلّ التفسيرات (ص 26). يقول الراوي في رواية «لعبة النسيان»: «أحيانا أخوض في تفسيرات سيد الطيب مستعملا الأبعاد الفيزيولوجية والاجتماعية والدينية.. لأعثر على خيط تنظم تلك المشاهد والمراحل ويحتوي التناقضات، ثم فجأة، ينتصب أمامي داخل إطار فاس القديمة وداخل الدار الكبيرة بجسده الممتلئ فتهتزّ كل التفسيرات»(ص 27).

يتحولّ الفضاء المرسومة معالمه في ذاكرة الراوي إلى فضاء أسطوري تنبش الحكاية في تجويفه عن معنى مفقود، يجعل شخصيات الحكاية تتحولّ إلى شخصيات باردیكماتية(5) تشكل ينبوعا للزمن الممكن المفقود في نسيج الحكي. إنّها كائنات تثير بأزمنتها ووعيها وقيمها أسئلة متنوّعة في ذاكرة القارئ. لم تكن هناك قطيعة بين الكلمات والأشياء، والدّال والمدلول. كان هناك بعد ملحمي يتحكّم في مصائر شخوص زمن الماقبل، متوغل في جوهر الذاكرة الجمعية ويوجه التصرّف الجمعي. يقول الراوي: «في بداية الخمسينات كان الهادي والطابع على موعد مع ساحة واسعة ستمتصّ منهما تدريجيا شيطنتهما وتضعهما على سكّة وعرة وحافلة بالمفاجآت. كانت أحاديث التوعية جزءاً من الدروس في المدرسة الحرّة التي يدرسان فيها، الأحاديث تتواتر بإيقاع سريع واحتفالات عيد العرش مناسبة يعبرّ فيها الجميع عن مشاعرهم الوطنية وتعلقهم بالحرية. مناخ يبدو الآن خرافيا موغلا في زمن لا يكاد يمتّ بصلة إلى هذا الزمن الحرّ الفاقد لسعة حرارته الداخلية»(ص 26). إنّها حكاية أمثلة ماضي الماقبل، ماض ملحمي ذهب ولن يعود وظلت ذكراه مترسبة في اللاشعور الوجداني للراوي، باختصار إنه زمن تسلطنت فيه لغة **الحكي الوطني**، وتسبح ذكراه في فردوس الزمن المفقود المبحوث عنه.

العودة إلى الماضي عودة إلى صدى الطفولة والانتشاء ونشوة الاكتمال(ص 17). عودة نحو زمن فردوس الطفولة المفقود وسحر السياق المنغرس في الذاكرة والوجدان والوجوه(ص 24) لكن صيرورة الزمن في علاقتها بالمحكي الاسترجاعي ـ استرجاع زمن الماضي ـ محكومة بالموت والنسيان، لهذا السبب نلاحظ أنّ الحكاية درء لتحكم النسيان في مصائر الشخوص التي يحكي عنها، خاصة الأم ـ للاّ الغالية ـ والخال سيد الطيب والشخوص التي تدور في فلكها، تعمق من أهميتها عبر فلسفة موتها في صيرورة الزمن الذي تنتمي إليه.

صورة الموت المتعمّق في الوجدان الفردي، الموغل في ذاكرة الطفولة والعشق أمام صورة جثّة زوجة سيد الطيب الهامدة، وفي استذكارها تشعْرُنُ poetisation لغة الحكي وجودها قبل أن يطفئ

الموت عينيها، يقول الراوي: «جميلة كانت في بياضها، بشعرها الفاحم وابتسامتها الطيفية نعومة متناهية. تمثال متناسق حتى كأنّه ينتسب إلى العالم الآخر. سعيد كان خلال أيام العرس السبعة ثم خلال السنتين اللتين عاشهما مع عروسه قبل أن تنطفئ فجأة فيما يشبه الومض»(ص 17).

وعن سيد الطيب يقول الراوي لحظة وداعه الأخير «لا أكاد أسمع نشيج الباكين في الباحة الواسعة. كلهم أحبوك... وأنا أحاول، عبثا، أن استوعب معنى أن تكون ممددّا أمامي داخل الكفن ميتا منتهيا وراحلا عنّا.. وقبل خمس سنوات كنت تشهق إلى جانبي كالطفل الملدوغ أمام جثة للاّ الغالية أمنا. هل أمدّ يدي لأفكّ عنك لثام الكتان الأبيض السميك ليطالعني وجهك الصبوح، ومن يدري قد تتفتح العينان ويفترّ الثغر؟»(ص 27).

لنلاحظ أن العودة إلى الماضي مدخل نقدي على مستوى المتخيّل لتنهال الكتابة بمطرقة الشكّ على استمرارية وصيرورة المرجع الذي تحكيه الكتابة عند محمد برادة. خاصة وأن زمن المابعد - زمن ما بعد الاستقلال - يشكّل على المستوى الحكائي مجالا لتشخيص، ما يمكن تسميته مع قريماس، بأزمة الحقيقة Crise de véridiction (6) التي تتحكّم في التجربة التاريخية والسياسية والاقتصادية ثم القيمية لمجتمع المابعد والوعي الذي يتحكم فيه، كما أنّها تتحكّم في الاستراتيجية السردية والخطابية في ثلاثية محمد برادة. وبطبيعة الحال فالقراءة السيميائية للمسارات السردية لشخوص الحكاية وبرامجها السردية ستجعل القارئ يتوقف سواء في «لعبة النسيان» أو«الضوء الهارب» و«امرأة للنسيان» على تجليات أزمة الحقيقة وانعكاساتها على وعي أفراد مجتمع ما بعد الاستقلال.

هكذا سيتسلل الخلاف، معتمرا طاقية الخفاء إلى مؤسسة الأسرة بين الهادي وأخيه الطابع وفي تشخيص اختلافهما استعارة تاريخية لتشخيص أزمة الحقيقة التي تعتور العلاقة القائمة بين الكتابة والمرجع الذي تحكيه، بين الفرد والمجتمع، في صيرورة المجتمع.

صفوة القول أن كلاّ من الهادي والطابع يشكلان نمذجة تاريخية وسوسيولوجية، على مستوى النسق القيمي والإيديولوجي، لما ستؤول إليه الأوضاع التاريخية في مجتمع المابعد، وتشخيص لأزمة الحقيقة في مجتمع المابعد. ارتكن الطابع إلى النزعة الدينية القدرية بعدما لاحظ بأم عينيه أفول الأحلام التاريخية، لكن الهادي يخاطبه قائلا: «لماذا تدفن فشلك، فشلنا وراء الآيـــات والأحاديث واستحضار الموت؟» (ص 79)، وكما يقول المثل الإنجليزي لا دخان دون نار، فموقف الطابع نابع من رغبة، يلخصها وهو يحاور أخاه الهادي، إنه يريد أن يعتزل ويتفرّغ لدراسة كتاب الله وإلى العبادة والتأمل»، لأنّه تبين أن عشرين سنة من حياته تصرّمت مثلما يشرب الرجل الماء بدون أن يتحقق شيء مما كان يعمل لأجله». ويضيف مخاطبا الهادي المهووس بالمطلق والأحلام، قائلا: «أنت أيضا خيبت ظني بعشق الأحلام وتمني النفس بانتصار ينبثق من داخل الهزيمة» (ص 79). انجلت الأوهام واكتشف الهادي أن رياح التاريخ جرت بما لا يشتهيه الطموح الفردي والجمعي الذي يستمدّ نسغه وروحه من طموحات الحركة الوطنية. أولم يخاطب الطابع، المقاوم والمناضل في صفوف الحركة الوطنية المغربية، أخاه الهادي قائلا: «عشرون سنة تعلمت خلالها أشياء كثيرة. غير أنّني لم أكن أتصور أن تخف درجة حرارتي، ويهدأ الغيلان إلى هذا الحدّ الذي لا أستطيع معه أن أتكلّم عن سنوات الهدم والبناء بمثل هذا التباعد، بل والسخرية أحيانا. الـ سر في تحول إلى رماد؟»(ص 70). اكتشف الطابع وهو الذي خبر وعاين وتعلم، أن ثغرة عميقة نسفت ما كان يحلم بتشييده، مستسلما لقراضة الصيرورة التاريخية وفعلها الباهت الألوان، قائلا: «الآن انجلت الأوهام أو هذا

ما أحسبه على الأقل لأنني أستقبل الأيام بدون أن انتظر منها مفاجأة سارة وبدون أن أتوقع تحولات تخض الزنبرك المترهل في داخلي، لتعيد له النبض والتحفز. حالة غريبة بالمقارنة إلى ما كنت عليه قبل ثلاثين سنة. كأن دائرة الحياة انغلقت من حولي وأنا مستمرّ فيها بقوة داخلية لا أعيها تماما»(ص 67).

لماذا هذا الاستسلام التاريخي؟ الجواب يأتي حادا وقاطعا على لسان الطايع، يكشف عن النزعة النفعية التي قلبت، في نظره، موازين صيرورة التاريخ الاجتماعي الوطني وبدأ خطابها يتسلل رويدا رويدا إلى عقر داره. فهذه زوجته ومنذ سنوات عدة تحتجّ على إسرافه في الاجتماعات وإهمال الأولاد وتنهتي كما يقول: «إلى أن كل مناضل عمل علاش يرجع وأن علي أن أفتح عيني لأرى حقيقة ما يجري فكنت أعتكف بضعة أيام ثم أعود إلى الحلبة مدفوعا بشيء ثاو في الأعماق لكن الشرخ كان يستعصي على المسكّنات جميعها»(ص 71).

من هو العامل المعاكس الذي قلب الموازين وأحدث حالة اللاتوازن في صيرورة الحكي؟

إنه عزيز ابن للاتّجية أخت الهادي والطايع، نمط سوسيولوجي Type sociologique يعكس على مستوى صيرورة المرجع الذي تحكيه الرواية نموذج النخبة التي ستفرزها الدينامية الثقافية والاقتصادية ثم الاجتماعية في سبعينات وثمانينات القرن العشرين، ففي حفلة زواج عزيز وسعيدة التي درست الصيدلة في مدينة مونبليه بفرنسا، وبعد استرجاع حكائي يصف الراوي ظروف لقائهما كفاتحة لزواج تطبعه النفعية وشكليات الزواج المبني على رهانات الإكراهات الاجتماعية(7)، يصف الراوي هوية عزيز ومساره الوجودي، تاركا للقارئ حقّه في التأويل واستنباط الحقائق المضمرة من وظيفته التفسيرية والإيديولوجية، قائلا: «عزيز كان يتشبث بضرورة البدء ببناء مستقبله والاعتماد على نفسه. آثر أن يستعيض عن الحبّ ببعض المغامرات العابرة المدروسة العواقب سلفا، فاستطاع أن يبرمج لهوه في حدود اللائق المقبول، مستعينا بأداء الصلوات في أوقاتها، وبمزاجه المعتدل وطبعه الحذر المتوجس خيفة من كل شيء. حتى عندما كان طالبا، في بداية السبعينات، وحركة الاحتجاج الطلابية في أوجها عرف كيف يتحصّن داخل سوء ظنه وحذره، مردّدا أمام زملائه المندفعين لابد أن نعرف وجهات النظر جميعها قبل أن نختار»(ص 105)، وبطبيعة الحال لم يكن عزيز «نموذجا فريدا على كل حال، فهو وعلى شاكلة أصدقائه ومجايليه كانوا، يضيف الراوي، داخلين سوق رأسهم يواظبون على الدراسة ويستفيدون من وقتهم للنجاح في الامتحانات، قبل الالتحاق بسلك الوظائف والشركات لمتابعة نفس السباق المأمون العواقب. كل ذلك كان يتمّ في سياق بناء أجهزة الدولة. وبالرغم من مواقف الاحتجاج والرفض، وارتفاع أصوات المعترضين، فإنّ منطق الواقعية والتسابق إلى الانتهاز فرض نفسه، وشيئا. فشيئا خفت بريق الشعارات الوطنية، وخلفه شعار «لا تشييد بدون دولة قوية». البناء يتشيد، والذين يسهرون على سيره لا يتورعون عن استعمال العنف، ولاشيء أفضل من أن تفوز ـ أيها الطامح ـ بموقع جيد وإن لم يكن القرار من نصيبك». ويضيف الراوي قائلا بصيغة سردية عن سخرية دفينة مما آلت إليه صيرورة المرجع الذي يحكيه قائلا: «العجلة تدور، عليك أن تحتلّ مكانك وتنتظر. انتظر لأن شعار المرحلة المقبلة، كما يقول أحد الظرفاء، هو الدولة تمضي ويبقى الموظفون والتقنوقراطيون!»(ص 106).

طبعا ستذهب هذه الرؤية النقدية والسياسية لصيرورة المرجع الذي ترصدّه الكتابة عند محمد برادة إلى أبعد مداها في نصّ «امرأة للنسيان»، إذ ستنتقل الكتابة من نقد الكلية الاجتماعية في صيرورتها إلى نقد تجربة الحزب وتعميق البحث في معضلة الكتابة والاغتراب في الزمان والمكان في زمن ما بعد الاستقلال.

ما تكتشفه بطلة «امرأة للنسيان» في باريس، وهي بالمناسبة بطلة بدون بطولة حقيقية، أن الصيرورة التاريخية توجهها قوى النفي. اكتشفت هيجل وماركس وفرويد، الأولان غذيا لديها الإيمان بنفي ما هو قائم لاستجلاء ما هو كامن في المجتمع والإنسان، أما الثالث ففضح الليونة التي تخفي الغليان(ص 18). عادت (ف. ب.) من باريس إلى فضاء الوطن، فضاء ـ الأنا الجمعي، لتقذف بها الصيرورة التاريخية إلى عوالم العزلة والحمق. تقول مخاطبة الراوي: «منذ كتبت «لعبتك» وأنت تختبئ وراءها. ألم يحدثك الهادي عني؟ منذ رأيته آخر مرّة، منذ سنوات في المقهى بباريس لم ألتق به. عشت تجربة مليئة بالاهتزازات، من تدحرج إلى آخر، وانتهى بي المآل إلى ما تراه محبوسة، معزولة. أنا في نظر العائلة حمقاء»، وتصل حالة الاغتراب حدودها القصوى، التي تترجم حالة انفصال الفرد عن الزمان والمكان وتحكم العبث الذي يفرغه من محتواه الإنساني، قائلة: «الشعور المهيمن عليّ هو أن العالم لم يعد يغريني. يمكن أن أمضي أياما متتالية وأنا في وسط رؤى مبهمة، هاربة من كل ما يلتمع في الذاكرة. أغمض عيني وأجهد في البحث عن نقطة صفر لا يوجد بها شيء يشدّني إلى ما حولي. وكلما وخزتني الأصوات والنداءات والكلمات المتناهية إليّ من الشارع، أمعنت في ملاحقة السديم الذي ينسيني انتمائي إلى هذا العالم»(ص 12). تشعر «ف. ب.» أنها في محبس أحكم إغلاق أبوابه، وحتى عندما تزوجت بالدكتور جليل وسافرا إلى مدينة «الراشيدية»، مسقط رأسه للعيش هناك اتضح لها أن هناك أصواتا تناديها من أعماق ذاكرة الماضي، أدركت أنها لا تستطيع أن تتحول إلى امرأة تعيش كالخلد تحفر جحرها وتكن على بعلها». فالحياة، كما ترسبت صورتها عندها، مقترنة بالحركة الجذابة والاستكشاف اللاينتهي(ص 60).

تعيش «ف. ب» ما يمكن تسميته مع إيمانويل ليفناس مرض الهوية La maladie de l'indentité في الزمان والمكان لشعورها بالشلل التاريخي والوجودي الذي يحول دون تحقيق هويتها في الصيرورة التاريخية. إنّها شخصية ترمز لجيل ربما مخالف لجيل عزيز في «لعبة النسيان»، لم تحترمه الصيرورة التاريخية(8).

وإذا كانت رواية «امرأة للنسيان» قد شخصت مرض هوية جيل مجتمع المابعد، فإن رواية «الضوء الهارب» جاءت لتثير معضلة الاتصال مع الآخر وسعيها لشعرنة Poétisation عبر لغة الحكي لجدل الاتصال مع الآخر / المرأة. بل إنّ رواية «الضوء الهارب» في رصدها لجدل الاتصال والانفصال مع الآخر تعتبر رواية المصائر المجهولة في صيرورة الدينامية التاريخية التي يحصر فيها محمد برادة فضائيا وزمانيا حكاية شخوصه. ولعلّ قراءة للمسارات السردية لعلاقة كلّ من غيلانة والعيشوني من جهة ولعلاقته بفاطمة من جهة أخرى ثمّ علاقة فاطمة بأمّها وعلاقتها بالداودي الطالب الجامعي الثائر، قمين أن يجعلنا نتعرّف على معضلة مصير الفرد في علاقته بالمجتمع الذي يؤطّر وعيه وكيف ينظر المجتمع إلى نمط العلائق بين هذه الشخوص في صيرورته، بل إنّ قراءة عميقة لمنطق الممكن السردي لعلائق الاتصال والانفصال في الصيرورة الاجتماعية قمين أن يجعلنا نقف على منطق عميق يتحكم في عدم تحقق الشخوص وانتقالها من حالة الاحتمال إلى حالة الترهن ثم التحقق.

هذا ما تعبّر عنه فاطمة ابنة غيلانة عندما تفشل تجربة اتصالها بالداودي الطالب الجامعي، الذي اعتقل تاركا جنينا ينمو بين أحشائها. ثمّ يخرج ويكتب تعهدا لينهمك في تهيئ مستقبله والاهتمام بمشاريع الدجاج بدل الاهتمام بكانط وهيجل وفاطمة وابنتها. تقرّر فاطمة السفر إلى فرنسا لتتزوّج بفرنسي تاركة وطنها لإحساسها بأن الصيرورة التاريخية لم تحترم إرادتها. تقول مخاطبة العيشوني: «لم أعد أنتمي إلى أي شيء ولم يكن يؤلمني أنني غدوت كذلك حين استرجع الآن كل ما حشي به دماغي عن الهوية والتاريخ والوطن،

أجد كل ذلك الجهد وكل ذلك الكلام لا يساويان وزن قشة أمام تلك الحالة التي عصفت بي وأفرغتني من شحنات الذاكرة وارتباطات الماضي»(ص 127).

صحيح أن العيشوني المثقف يتصل بغيلانة ويحقق معها ذاته لكن هذا الاتصال سيكون مآله الفشل، وفي انفصالهما تجسيد في البنية العميقة للنص ّلهذا الجدل العميق القائم بين ما يسميه عبد الله العروي التاريخ والحب، في الصيرورة التاريخية للمرجع الذي يؤطّر فيه محمد برادة شخوصه. أولم يعبر عن ذلك العيشوني قائلا، بعد انفصاله عن غيلانة، «غيلانة هي جزء من هيكل أكبر هو هذا الملكوت الذي صنعته الأوهام وأحلام الإبداع والتواصل، الطبيعة والتعبّد في محراب الحب والجنس»(ص 59). ثم ألا يعني اللجوء إلى الحب في الصيرورة الاجتماعية فشلا في التاريخ ولجوءاً إلى المرأة لتعويض الفشل التاريخي. ألم يخاطب العيشوني ذاته قائلا: «لم أكن أطيق أن تبتعد عني بعد أن زرعت التوتر واستفزت مني الحواس... وعبرها، عبر كلامها وجسدها، عبر خطواتها، قد أستطيع امتلاك شيء ينقصني، وهو وحده ما سيجعلني أطفئ الأوار المتقد لأعود إلى العيش بغير قلق كما كنت»(ص 50).

أوليس هذا الموقف في نهاية المطاف في إطار الجدل القائم بين الكتابة والصيرورة التاريخية التي تؤطّر الكتابة عند محمد برادة كذات تاريخية واجتماعية وسياسية وأنتربولوجية، تعبيراً عن هذا الموقف الذي يجعل، كما يرى العروي، «العبور من الحب إلى التاريخ هو الوصول إلى سن النضج، أما الانتكاس من التاريخ إلى الحب فهو الصد عن الإخفاق الاجتماعي، ينعزل المرء فيعود إلى حياته الشخصية... وبالتالي إلى الحب»(9) وبعبارة أوضح يعمق عبد الله العروي تصوّره هذا قائلا: «حين ينهار المجتمع كمشروع اجتماعي، فإنّ كلّ واحد ينغمس في حبّ شخص واحد. إذا كنت لا تريد أن تحبّ اللّه ولا تريد أن تنغمس في المجتمع والثورة. فماذا يبقى؟ إنك تنغمس في شخص واحد... عندما ينهار المجتمع ينغمس الإنسان في الحبّ وكل حكاية إما أنها تاريخ أو حبّ وإذا كان التاريخ قد خرج من الباب فإننّا ندخل الحبّ وإذا أردنا إخراج الحبّ فإنّه يلزمنا إدخال التاريخ»(10)، وحتى عندما يأتي الموت على هذا الآخر - المرأة فإنّه يظلّ بمثابة الملاذ الوجودي المفقود. يقول الراوي في رواية «امرأة للنسيان» بعد موت «ف. ب.»: «ووجدتني أقول بلوعة: لا يمكن أن أنساك. أنت احتمال له كامل الحضور وله قدرة لا تقاوم على تغيير المسار، أقصد مساري. بعد رحيلك أنا في فراغ، بدون نجية تجيد الاستماع»(ص 117).

لكن الكتابة عن التاريخ وصيرورته عند محمد برادة، تشي بتورطها في تحويله إلى حكاية. التاريخ حكاية ولكنه ملتصق بالنسيان، والنسيان دليل على اشتغال الذاكرة التي تضيع في عوالم المطلق وأشيائه الجميلة المفقودة. أشياء لا يمكن نسيانها بل يجب وشمها في لغة الحكي المضاد للغة النسيان. أليس هذا ما يريد الهادي قوله في رواية «لعبة النسيان»، عندما وصف زمن الطفولة وزمن الأربعينات حتى نيل الاستقلال، بلحظات الصفاء المندثر(ص 77). ثمّ كيف يمكن نسيان تلك المرأة المسماة «ف. ب.» في صيرورة الحاضر؟ بعد أن قضت عليها التقاليد ومؤسّساتها المبنية على العنف والتواطؤ ثم المصلحة والإذعان لمؤسسة التقاليد التي تعيد إنتاج نسقها التاريخي الخاص.

النسيان كما يقول محمد برادة وسيلة للتفكير فيما هو غائب، وهو أيضا استحضار بعض ما نظن أنه انقضى ولكنه يعود بشكل من الأشكال، وهو ملازم أيضا لما تشتغل عليه الذاكرة(الحوار نفسه).

العودة إلى الماضي عودة المكبوت، عودة إلى زمن الأصل، زمن الأم وزمن الحب حيث يتحقق الهادي - الطفل في الزمان والمكان، عودة أيضا الى مكبوت

التاريخ المتمثل في ذلك الوئام الوطني المفقود ورموزه، الذي كان الهادي الطفل بمعية أخيه الطايع على موعد معه في بدايات الخمسينات من القرن العشرين. عودة إلى زمن أسطوري، بالمعنى الذي يتكلّم عنه ميرسيا ألياد (11)، يتّسم بانسجام كليته الاجتماعية، وتشكل العودة إليه هربا من وطأة الحاضر المتوغل في عنفه الرمزي، عنف لا تستطيع حتى الكتابة عند كتاب، ما يسميه أدوارد سعيد، الأدب المابعد الكولونيالي، وهم يعودون إلى إعادة كتابة التاريخ الأصلاني لشعوبهم(12)، الإفلات منه، فحتى الكتابة، كما يقول محمد برادة في «امرأة للنسيان» على لسان بطلته ف. ب. لا يمكن أن تنجو من العنف (ص 118)، وتبقى الكتابة ربما، في نهاية المطاف، وفي إطار علاقتها بالصيرورة التاريخية، يضيف محمد برادة على لسان بطلته، تعطينا وهم الانعتاق ولامتناهية التحقق (ص 58).

الهوامش والإحالات

(1) سينصب اهتمام هذه الدراسة على ثلاثية محمد برادة. رواية «لعبة النسيان». ط 3. دار الأمان. 2005. رواية «الضوء الهارب». نشر الفنك. ط 1 . 1993. رواية «امرأة للنسيان». ط 1. نشر الفنك. جميع أرقام الصفحات الواردة في هذه القراءة تحيل إلى الطبعات التي أتينا على ذكرها. وتشكلّ هذه المحاولة النّقدية جزءاً من مشروع نقدي تحت عنوان «الرواية المغربية ومنطق الاختلاف» يصدر قريبا.

(2) انظر الحوار المتميز بين محمد برادة والكاتبة المغربية زهرة زيراوي جريدة «الزمان» ـ الانترنيت ـ العدد 1725 ـ 1726. التاريخ 07/02/2004.

(3) هذا ما حاولنا إبرازه في دراستنا «منطق الممكن في «ذاكرة المدينة» لعبد الرحمان مجيد الربيعي» بمجلة «الحياة الثقافية». تونس. 2004.

(4) يراجع مقال التزمين. Temporalisation في معجم ج. كورتيس وأ.ج. كريماص.

Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. 1979. hachette

(5) Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères. Gallimard. 1957. p. 32.

(6) A.J. Greimas. Le contrat de verédiction. in Du sens 2. ED seuil. 1983. p 108.

(7) A.J. Greimas./F. Rastier. Les jeux des contraintes sémiotique. Ed seuil. in Du sens. 1970. p 135.

(8) يقول محمد برادة: «إنَها»، أي «ف. ب.»، تعني جيل المغرب الذي عاش انتقالات متسارعة، جيل أتيح له أن يتعرَف على الثقافة الأجنبية الأوروبية شخصية (فا، باء) لم تستطع أن تتكيف مع بنية تقليدية مورثة عندما رحلت، أشياء تغيرت فيها، ولم تستطع أن تعيش مع بيئة زوجها بإحدى مدن المغرب الجنوبية، لأن هناك شيئاً يخص الإقليم، يخصّ الثقافة، يخصّ تقييم الحياة، صيغة العيش. أشياء كلها تبدلت، وكلها ملتصقة بشخصيتها ومن ثمَ فهي تصطدم. عوالم متشابكة. عالم الواقع، وعالم الحلم، والمقصود إبراز بعض الأسباب التي جعلتها تلجأ إلى العزلة والابتعاد عن الحياة العادية، أصبحت تحس أن هناك أشياء أقوى من إرادتها، وهذا جزء من مأساتها». (الحوار نفسه).

(9) محمد الداهي. «عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب. حوار». نشر الفنك. 1996. ص 68.

(10) مرجع مذكور ص 34.

(11) عبد الله العروي. الأفق الروائي حوار. مجلة الكرمل. عدد 11. 1984.

(12) ادوارد سعيد. «الثقافة والإمبريالية». نقله إلى العربية كمال أبوديب. ط 2. 1999. دار الآداب. ص 91.

قبّـة آخر الزمان
بين الواقعة التاريخية والتراث الحكائي

عبد الرحمن عمار

قبّة آخر الزمان، رواية تاريخية من التراث، صياغة عبد الواحد براهم. هذا ما جاء على غلاف الرواية، أما في الأعلى فوضعت عبارة «حكايات ألف ليلة وليلة». وكأن المؤلف، في هذا التوضيح المباشر، يريد أن يضع أمامنا نموذجه الروائي، ويسبقنا بهذه العبارة الموجزة إلى تلخيص المحتوى الفني للرواية، دون أن يقطع علينا الطريق للقيام بسبر أغوارها وقراءتها بالكيفية النقدية التي نريد.

تتميّز هذه الرواية بكونها تتمحور حول عاملين أساسيين هما أولا؛ عامل الصياغة الشعبية الحكائية، سواء في بناء الحدث التخيلّي أو في استعارة الأسلوب اللغوي لحكايات ألف ليلة وليلة، واستخدامه في مواضع متفرّقة من الرواية، ولاسيما في الصفحات الأخيرة، بعد أن أنشأ المؤلف في حلمه مدينة تونسية فاضلة، واستقطب إليها أصدق الأصدقاء، وأشرس الأعداء، أو بتعبير أصحّ من كانوا أشرس الأعداء، تجمعهم في ذلك الرغبة الصادقة على صناعة التعايش السلمي فيما بينهم، وتكوين مجتمعات متآخية ومتوادة، وبذلك يذكّرنا المؤلف بما يجري في عصرنا الحاضر من دعوات مهيضة الجناح تنطلق من هنا وهناك راغبة في حوارات حضارية مع الآخر، مع ما يقابلها من خطوات شرسة تسعى للإجهاز على الحضارات الإنسانية، لا محاورتها. ولذلك فإن مدينة عبد الواحد براهم الفاضلة ما هي إلاّ مجرّد حلم إنساني جميل، ولكنّه، في تقديرنا، عصيّ على التحقيق، ومع ذلك يبقى من حقّ كل إنسان أن يُغمض عينيه في ظلام الليالي الحالكة ويحلم بما هو خير للإنسانية جمعاء.

أما العامل الثاني فتتمحور حوله تلك الأحداث التاريخية المتناثرة في متن الرواية، والتي جرت بعد سقوط مدينة غرناطة بيد الاسبان عام 1491 للميلاد، إذ كانت آخر معقل حضاري عربي إسلامي في الأندلس. وتركز الرواية على ما عاناه الأندلسيون المسلمون بعد ضياع وطنهم، وطرد الكثيرين منهم أو اضطرارهم للهرب إلى بلاد المغرب العربي وغيرها من البلدان. وكلّ من آثر البقاء، أو لم يستطع الفرار من ذلك الجحيم، فمصيره القتلُ لأوهى شبُهة، أو طمسُ هويته العربية الإسلامية. ومن الطبيعي أن تتقاطع المعلومات المسرودة روائيا، مع المُعطى التاريخي، فقد ذكر الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور كتاب قبة آخر الزمان، تأليف عبد الواحد براهم - دار المدينة للنشر تونس - 2003، وهي الرواية الفائزة بالجائزة الأولى لمسابقة مدينة «المدينة» للرواية لسنة 2002

تونس. وأستاذ تاريخ العصور الوسطى بجامعتي القاهرة وبيروت العربية أن سقوط غرناطة أعقبته «موجة من التعصّب الأعمى والتعذيب الوحشي الذي حلّ بمن بقي من المسلمين في البلاد. واستمرت هذه الموجة حتى القرن السابع عشر، فشرُّد من المسلمين من شرُّد، وعذّب من عُذّب، وقتُل من قتُل، حتى لقد ثبت أن جملة من نفوا من مسلمي الأندلس في المدّة الواقعة بين سقوط غرناطة وأوائل القرن السابع عشر بلغت ثلاثة ملايين نسمة، ويعلّق أحد الأوروبيين على ذلك بقوله إن ذلك حرم اسبانيا من جهود عنصر مسالم منتج، في وقت كانت أحوج ما تكون إلى جهوده الإنشائية»(1).

وحينما تنتقل الرواية إلى تونس، تقدّم لنا ملامح تاريخية مباشرة ومقتضبة عن دولة بني حفص والوجود التركي هناك والمحاولات الفاشلة لاحتلالها من قبل الاسبان، كما تقدّم ملامح غير مباشرة عن الصراع الاجتماعي بين أهل الحضر والمدر، متجسّدة بغزو الأعراب للمناطق الزراعية وقوافل المسافرين، وقد يشير المؤلف، بدون أن يذكر ذلك صراحة، إلى قبيلة بني هلال العربية وصراعهم مع سكان تونس، كما هو مدوّن تاريخيا، وكما تنصّ عليه التغريبة الهلالية بتفصيلاتها الخيالية الواسعة. كل هذه المعطيات تجري، لا في سياق السرد التاريخي، وإنّما عبر حوامل الرواية وأسلوبها الفني.

ويبدو لنا من الوهلة الأولى أن الرواية تقف من الأعراب موقفا متحفظا «فهم كالجراد يناوشون الجميع، وينهبون الأقوات من أيدي الناس وأفواههم، فلا يتركون زرعا ولا ماشية، ولا يدعون أحدا يهنأ بعيشه وبما كسبت يداه» ص 118. ولكننا لا نلبث أن نتبيّن حالتهم، فهم مضطرّون لهذا السلوك، والسبب، كما يقول الشيخ أحمد للضابط التركي «يبدو أنهم جياع مثل سباع أمسكت فريسة، ولو رأيتَ كيف ارتموا على زادنا القليل يلتهمونه التهاما لتصورتهم لم يروا الطعام منذ شهور»ص 128.

ومثل هذه الممارسات التي كانت تحدث في تونس، لم تكن وقفا على الأعراب وحدهم، وإنّما على كل مجموعة بشرية جائعة أو جشعة، وتردّ الرواية أسباب كل ذلك إلى الوضع التاريخي وما يشتمل عليه من اضطرابات اقتصادية واجتماعية، جعلت البلاد في فوضى وفقر وخوف «وأين الأمان في الطرقات وبين الحواجز، وهذه حروب السلطان على الترك وعلى الاسبان وعلى أبناء بلده وعلى عربان البادية مشتعلة في كل مكان؟ الجميع في خصومة دائمة ومعارك لا تنتهي.. فأين الأمان وأين القوت؟» ص 141.

ولو دخلنا في عمق الحبكة الروائية، وأردنا ان نلخّص الأحداث ببساطة وتكثيف شديدين، لقلنا: إن بطل الرواية، هو بدر الدين، ولد في قرية «الحجر الأحمر» في الأندلس. وبعد سقوطها طرد الاسبان والده ووالدته وزوجة عمه مع آلاف غيرهم، واستبقوا على عمّة الشيخ أحمد الحجيري لحاجتهم الماسة له، فهو عالم يتقن عدة لغات، ولذلك عمل لديهم مترجما للنصوص القانونية وغيرها. ثمّ «صار يُعرف في بلدته باسم جديد هو فلّش بيجارانو، بحكم قوانين التنصير» ص 36. كما استبقوا على آلاف الأطفال ومنهم بدر الدين، الذي أصبح يُعرف باسم بدرو. وتمّ توزيعهم على العائلات الاسبانية، لكن الشيخ أحمد الحجيري سعى جاهدا حتى استطاع أن يُوفّق في إبقاء ابن أخيه ليعيش إلى جانبه، بحكم الصلة التي تربطه مع الاسبان.

ثمّ يكبر بدر الدين، ويتلقى من عمه «النصح والإرشاد لتنفيذ **خطته السرية** مع حُسن التخفّي وكتمان أمره عن كلّ حيّ» ص 8. وفارق عمه إلى مدينة بعيدة كي لا يعلم أحد عن جذوره العربية والإسلامية شيئا، وينجح بالتطوّع في الحملة العسكرية الاسبانية الذاهبة لاحتلال تونس، وبعد ذلك يستطيع الجندي الاسباني بدرو أو بدر الدين أن يكسب ثقة أحمد الجيّار، الذي كان يبيع الاسبان الحجارة والجير لبناء حصنهم في المدينة، ويكشف له عن هويته وغايته، وهي البحث عن أبيه وأمه وزوجة عمّه، فيساعده أحمد في ذلك ويتمكّن من العثور على أمّه وزوجة عمه

وابنتها في منطقة جبلية نائية من منطقة بنزرت، ثم يعثر على أبيه في أحد السجون، إذ «احتجزه الاسبان على ذمة الخدمة» ص 178.

أمّا الشيخ أحمد الحجيري فقد غامر وهرب من الأندلس إلى المغرب، وصحب قافلة من الحجاج المتجهة إلى الديار المقدّسة وحين مرورهم بتونس يعتدي عليهم بعض الأعراب الجائعين، ويجرحون عددا منهم، وحين كان بدر الدين يزور صديقه يوسف في المستشفى، يلتقي مصادفة مع عمه. وعلى طريقة الحكايات الشعبية، يلتمّ الشملُ في المدينة الفاضلة، ويتزوّج بدر الدين من مرجانة بنت أحمد الجيار صاحب المقلع، كما يتزوّج صديقه يوسف من ابنة عمه الشيخ أحمد الحجيري، كرمز للمّ الشمل الأعمّ والتلاحم التام بين أهل الأندلس النازحين ويمثلهم بدر الدين وابنة عمّة ميمونة وصديقه يوسف، وبين أهل تونس وتمثلهم مرجانة بنت أحمد الجيار. وهكذا يعيش الجميع في مدينة الأحلام الفاضلة، كأنّهم في جنان الخلد، كما أراد لهم الكاتب أن يعيشوا.

التداخل بين السرد الروائي وأسلوب الحكاية الشعبية:

تطالعنا الرواية أولا بهذه العبارة الأدبية الصارمة «صاح قائد الكتيبة في جنده، فوقفوا كالشجر النابت:

- اصعدوا السفينة وليحرص كلّ واحد منكم على أثاثه وسلاحه. كل من يضيّع سلاحه أو يبكي حنينا إلى أمّة سأرمي به في البحر» ص 7.

من خلال هذا الأسلوب اللغوي المكثف وهذه العبارات الصارمة جداً، يتبيّن لنا أن مرحلة مصيرية قد تنتظر الجند، ولاسيما بدرو الذي «أتته أصوات الريح والموج فغمرت قلبه بالوحشة وأسلمته إلى هواجس مختلفة، بعضها اجترار لما مضى، وبعضها الآخر خوف من هذه الحملة الذاهبة إلى غزو افريقيا»ص 8.

في الصفحات الأولى تبخل علينا الرواية بالمعلومات التفصيلية عن شخصية بدرو وعن أصله وفصله، فقط نعلم أنّه برع في بناء الحصون، وكان يتلقى من عمه النصح والإرشاد لتنفيذ خطته السرية، فما هي هذه الخطة السرية!!؟ لا نعلم إلا من خلال أسلوب تجزيئي للمعلومات، إذ يقتطع الكاتبُ الأحداث ويستحضرها بشكل غير منتظم حرصا منه على صناعة نوع من الحبكة الدرامية المناسبة، متبعا في ذلك أسلوب التذكّر والاسترجاع الزمني والانتقال من حدث إلى آخر، وهكذا... إلى أن تتضح الخطوط العريضة لأحداث الرواية، وهي أحداث تجري في زمن قصير، ينحصر تقريبا بين طفولة بدر الدين وشبابه الأول.

تكشف الرواية عمق المأساة التي كان يعيشها كلّ من تبقّى من المسلمين في الأندلس، فهم لا يتكلّمون بشؤون حياتهم ودينهم إلاّ همسا بعد أن يغلقوا أبواب الغرف الداخلية من البيت، مخافة أن يسمعهم أحد، فمحاكم التفتيش والحرّاقون يجوبون الشوارع والطرقات لإلقاء القبض على كل مشتبه به، والنتيجة الحرق فوق كومة من الحطب.

وهذا الرعب المتواصل الذي عاشه بدر الدين وعمه أحمد انعكس على طريقة الكاتب في ترتيب الخطة السرية بين الاثنين، فهو يذكرها كعبارة مبهمة منذ الصفحة الثانية، أما في الصفحة الثالثة والأربعين فنجد العمّ قد «قرّب فمه من أذن الشاب وأسرّ إليه حديثا طويلا». وهكذا تصرّ الرواية على عدم كشف ماهية ذلك الحديث، كانعكاس لحالة الرعب تلك من جهة، وتأكيدا على صياغة الأحداث بحبكات درامية متوترة من جهة أخرى. ولذلك اكتفت بمجرّد إلقاء خيوط غير واضحة المعالم، فالعمّ وابن أخيه قرّرا الافتراق، بحيث يبدأ بدر الدين بالتنقل «ما بين اشبيلية غربا وركاّنة شرقا وأقليش شمالاً والمَريّة جنوبا إلى أن يستقرّ بي المقام في غرناطة مجهولا ابن مجهول. لا يعرف أحد أصلي ولا من أي أرض أتيت» ص 44.

ابتدع الاثنان طريقة للتواصل فيما بينهما شبيهة بما كان متبعا في حكايات ألف ليلة وليلة «كان الشيخ أحمد يتقفّ

عشية كلّ يوم جمعة بقيافة متسوّل، ويجلس بجوار منزل خرب مادّاً يده لتقبّل صدقات المارة... وعيناه لا تكفّان عن النظر يمنة ويسرة، فإذا اطمأن لخلوّ المكان مدّ يده إلى ركن قريب ونبش ترابه... حتى إذا بانت حبّات الفول أخذها في كفّه ووضع مكانها حبّات حمّص» ص 55. هذه هي الطريقة التي كان يتمّ بها التواصل بينهما، العم يضع حبات الحمّص في الحفرة وابن الأخ يضع مكانها حبّات الفول. هذه هي الطريقة الإعلامية البدائية المتاحة، لكي يعلم كل واحد منهما أنّه لايزال موجودا في المدينة.

وتمضي بنا صفحات الرواية متنقلة من حدث إلى آخر، الى أن جاء الشيخ أحمد «فإذا حبّات الحمّص التي وضعها لم تنتقل من مكانها. وعاد يوم الجمعة الموالي والذي بعده... فوجد حبّات الحمص توشك أن تنبت، فغطاها بالتراب وقام عائدا والهواجس تتقاذفه، تارة إلى اليأس وتارة إلى الأمل» ص 70. وهكذا تظلّ الرواية تبخل علينا بتوضيح الخطة السرية، إلى أن تبدأ أخيرا بتقديمها جرعة وراء أخرى، فنعلم أنّها تقتضي أن ينفذ كل واحد منهما الجزء الخاص به على حدة، بحيث ينضم بدر الدين إلى الحملة العسكرية الاسبانية الذاهبة لاحتلال تونس «إنّها فرصته الأخيرة للوصول إلى أهله» ص 71. ثم يحاول عمه اللحاق بالكيفية التي يراها مناسبة، و«الالتقاء في النهاية مع باقي الأسرة في بلاد الهجرة، إن كتُبت لهما النجاة» ص 71.

هذا هو واحد من النماذج الدرامية التي اعتمدها المؤلف في صياغة أحداث الرواية، وهي نماذج قريبة جداً، كما أكدنا أكثر من مرّة، من أسلوب الحكايات الشعبية. أما النموذج الخاص بالسرد الوصفي والأسلوب اللغوي، فنجده واضح المعالم، ويصل إلى حدّ التناصّ التام مع سرد وأسلوب حكايات ألف ليلة وليلة، وذلك في فقرتين خاصتين باحتفال زفاف العرسان الأربعة بدر الدين ومرجانة ويوسف وميمونة. ففي الفقرة الأولى المتعلقة بالسرد الوصفي تقول الرواية «أخذت النساء مرجانة وميمونة الى حمام التشليلة ومعهما فوج بنات عذارى للصحبة والمؤانسة، فجعلن من الغرف والأحواض والمقاصير الساخنة مسرحا للتعابث واللعب، والتراشق بالماء الحار أو البارد وأوراق العطرشاء وزهر الليمون، وامتلأ هذا الجوّ الأنثوي الخالص بالضحكات القصيرة الرنانة، وبالهمسات المليئة بالنكت والحكايات الطريفة» ص 223.

أما الفقرة الثّانية، فنجدها في مرحلة أخرى من مراحل الاحتفال بالعرس، وفيها يعتمد الكاتب، بشكل خاص، أسلوب السجع المتبع في الحكايات الشعّبيّة، ونحن مضطرّون لإثباتها كاملة، نظراً لطرافة أسلوبها أولاً، ولكونها تلخّص هدف الرّواية ثانياً: «وكان أن أحضر أهل المدينة الحلاّقات والمزينّات، وجهّزوا العروسين بنفيس الذخائر وثمين الجواهر، ثمّ صنعوا عربة مزدانة بالورد والزّهور تجرّها خيول بيضاء كأنّها مقاصير الجنان تحمل اثنين من الحور الحسان. وأمر حرّاس الشرّف أن يخرجوا في موكب عظيم لملاقات العروسين ومن معهما بالتكريم، وأن يكونوا في أحسن البهجات، ناشرين على رؤوسهم الفوانيس الملونّة والرّايات. ونادى مناد في المدينة أن لاتبقى بنت مخدرّة، ولاحرة موقّرة، ولاعجوز مكسرّة، إلاّ وتخرج إلى لقاء العروسين. فخرجن إلى لقائهما، وسعى كبارؤهم إلى خدمتهما. واتّفق أهل المدينة على تزيين الطّريق والوقوف على حافتيه حتّى يمرّ الموكب محاطاً بجوقة الشرّف ذات اليمين وذات الشّمال.»

«ولم تزل العربة سائرة بالعروسين، والكلّ قد خرج ليتفرّج عليهما، ومعهم الطّبول ضاربة، وفرق الرّقص لاعبة، والأبواق صائحة، وروائح الطيب فائحة، والرّايات خافقة، والخيل متسابقة، حتّى وصلوا إلى ساحة البطحاء المترامية الأطراف حيث ينتظر العريسان. ومن هناك أخذ كل واحد منهما عروسه، وتوجه عبر ساحة شهرزاد نحو قبة آخر الزمان التي تتحرّر فيها الطاقات وتنعتق الممارسات، ويسود جوّ الانطلاق بعد الكبت والغربة والعذاب مدّة سنوات» ص 224.

وهكذا نجد في هاتين الفقرتين أن الكاتب ينجح في وضع المتلقي ضمن أجواء الحكايات والسير الشعبية من خلال ما تحتويان عليه من انتقاء للمفردات اللغوية المناسبة، وأسلوب سردي يعتمد على السجع الطريف، ووصف تصويري دقيق لجوانب من العرس القريب جداً من أعراس ألف ليلة وليلة.

ولكي يضعنا المؤلف باستمرار في أجواء الحكايات الشعبية، يختار لبعض شخصياته أسماء مخصوصة، كبدر الدين ومرجانة وميمونة، كما يجعل بطله بدر الدين يغرق في حلم قريب بتكوينه من بنية الحدث الحكائي. فبدر الدين قبل أن يتوجه إلى تونس، يواجه في حلمه حالة تساؤلية، يكون جوابها انعكاسا لما يعانيه هو وعمه والآخرون «وماذا يشاء بدرو لو سألناه؟ يشاء أن يكون في مدينة عالية الأسوار محصنّة الأبراج، تهدأ فيها النفس الخانقة والقلب المهدد بالرعب في كل حين» ص 32. إن هذا الحلم اليقظوي يُعدّ مقدمة أو لبنة في بناء الحلم الأكبر الذي هو المدينة الفاضلة.

وأحيانا تلجأ الرواية إلى أسلوب فني معتاد في الكثير من الأعمال الروائية، وهو استخدام القدرة الحلمية كغاية للوصول إلى صياغة لون مختلف من الأحداث، لا يستطيع عالم اليقظة أن يصوغها، فالضوابط الواقعية تحوُل دون ذلك، بينما يكون الأفق في عالم الأحلام مفتوحا أمام المبدع لصياغة ما يريد، حتى ولو أدى ذلك إلى معاكسة الواقع ومخالفة المعقول، بل إن هذه المعاكسة والمخالفة تُعدّان في عالم الأدب حسنة من حسنات الإبداع. كان بدر الدين في السابعة من عمره حين داهمته نوبة من النشيج لفراق والديه «ولكن النوم غلب عليه فما وجدت الدموع فرصة لتفريغ ما في نفسه من كرب مكتوم. وإنّما أنقذته الأحلام إذ رفعته عاليا، قربته من قبة السماء حتى كاد يلمس النجوم، ورأى جسمه يستطيل ويتمطط كأن قوةّ جاذبة تسحبه إلى فوق، تحاول تخليصه من الأرض وهمومها، تزيل عنه الثقل الممسك بقدميه. . . فهو مشدود إلى أرض هذه القرية الظالمة غير قادر على الخلاص منها» ص 30.

ويبدو أن الصغير كان يعيش تحت وطأة ما سمعه من قبلُ من قريبته آمنة العجوز التي أصبح اسمها أنّا ماريا، عن إحدى الخادمات التي قُتلت حرقا بتهمة شفاء المرضى بالأدعية، ولذلك جنح به الحلم إلى حالة أسطورية تعكس في ملامحها مايحدث على أرض الواقع من كرب وخوف وأسى، فـ«لوى رأسه عن الكواكب ونظر إلى أسفل، حيث خوانا غاسلة الثياب المسكينة قد التهبت ثيابها وأطرافها، وأحاطت ألسنةُ النار بها هالة حمراء مخيفة، وحيث العجوز آمنة ترتعد من خوف، وتستحلفه دامعة العينين، أن يأخذها هي والأرملة على مرافئ النجوم القريبة من يده، حتى لا يغذي الحرّاقون بلحمها نيران أحقادهم» ص 30 ــ 31.

مدينة الأحلام الفاضلة:

لقد استهوت الكاتب هذه الطّريقة في بناء السّرد الخيالي، فجعل الشّيخ أحمد يهرب في حلمه أيضاً إلى عالم وردي للخلاص من وطأة ماحدث في الواقع، فبعد أن عاد إلى قريته، أعلمته آمنة ماحدث للعائلة«وما أغمض عينيه حتّى أخذه الحلم إلى أرض يباب، يشقّها في إعياء وعطش فتوصله إلى باب كبير بقوس مزدوج تعلوه عبارة السّكينة الدائمة: ادخلوها بسلام آمنين. .» ص 38. ويستمرّ الشّيخ أحمد في حلمه حتّى تتكشّف لنا مدينة شبيهة بالمدينة الفاضلة، والتي تعبّر بالضّرورة عن قناعة الكاتب وأفكاره« ويندهش الشّيخ أحمد بجوّ المودةّ السّائدة، و يعجب أنّ مدينة شبيهة بمدينته تسمح بالجوار وتعايش الأديان، لا مكان فيها للتعصّب، أو مكايد الربّيين، أو نيران الكنيسة. .» ص 40. أمّا آخر ما تلفظّ به، فهو تلك العبارة التي يخاطب بها صاحبه ابن الأكيحل«الظّلم ياصاحبي هو سيّد الفتن. ولا أظنّة وصل إلى هذه المدينة(الفاضلة)» ص 41.

والمدينة التي يحلم بها الشيّخ أحمد، تقترب كثيراً من طبيعة المدينة التي يحلم بها ابن أخيه بدر الديّن، و التّي نجد مؤشرّاً أوليّاً لها منذ أن وصلت الحملة الأسبانيّة إلى ميناء تونس، وبدأ الاقتتال عنيفاً دموياً بين الجنود الأسبان وحامية المدينة، وفي تلك الأثناء كان بدر الديّن، أو الجندي الأسباني بدرو، لا يزال في الموكب، حيث أسندت إليه مهمّة إصلاح ما يحدث من عطب في المراكب» لكنّه لم ينفكّ منذ انتشر الضوّء يدور في جوانب المدينة، مشرئباً بعنقه نحو الشاّطئ مستكشفاً منظر هذه المدينة المشرقة البياض، وترسم قبابها ومآذنها على صفحة سماء زرقاء صافية، غير عابئة بما يدور بين أحيائها من قتال محموم يرتفع غباره إلى السّماء، وتصل أصداؤه إلى سمع من بقي في السفّن» ص 17. هكذا كان بدر الدين يتطلع من خلال رؤيته الخاصة، إلى عالم مشرق تنتفي فيه كلّ ألوان المعاناة التي شاهدها وعاناها على أرض الأندلس، والتي يشاهدها الآن من خلال الاقتتال الدموي بين الإنسان والإنسان.

ويبدو أن الحديث المستمر عن المدينة الفاضلة، كان له ما يبرّره في وجدان الكاتب، فتونس بلده كانت في تلك الفترة تتتابها الإضطرابات والظلم وعدم الاستقرار، وقد لخصّ كلّ ذلك حين استنطق أحمد الجيار في حديثه مع بدر الدين بأسباب ثلاثة. يقول الجيّار في نوبة من اليأس الفاعل والمشرق، وهو يتحدث عن موقعة شعبية ضدّ الجنود الاسبان «إماّ أن نمحوهم ونحتفظ ببلدنا، أو يمحونا ويأخذوه.. فما الذي بقي لنا في الحقيقة بعد عناء خمسين سنة من فتن الحسن الحفصي وأولاده..؟ وعلي باشا وأتراكه..؟ والسبنيور وبستيونهم (حصنهم)..؟ ص 113، ثم يقول بلهجته التونسية هم «أنفرية تونس ودمالتها» وحين تسأل ابنته عن معنى كلمة «أنفرية» يجيبها «هي سوس اللحم والعظم يا مرجانة عافانا الله، مَن دخلت في جسمه لا تخرج إلاّ بروحه، وهل فهمتها أنت يا بدر الدين..؟ص 114.

ثم يركز الكاتب على سوء تصرفّ سلاطين تونس الفاسدين، حيث يقول على لسان إحدى شخصياته الروائية، وهو رمضان باشا التركي: «علةّ تونس هم سلاطينها الفاسدون المفسدون.. يستعينون بالأجنبي على بني دينهم وملتهم، همهّم الوحيد الاحتفاظ بالحكم، حتى ولو تقاسموه مع نصراني كما فعل محمد بن الحسن الحفصي الذي يسكن القبطان الاسباني معه في القصبة ويجالسه في سقيفتها للحكم... وليس أدهى وأمرّ مما فعله السلطان أحمد بأبيه الحسن، إذ أزاحه عن الحكم ثم سمل عينيه والعياذ بالله» ص 129 ـ 130.

ونلحظ أن الروائي، بعد أن عانت تونس الكثير من ويلات الحرب والفتن والاضطرابات، يكررّ وصف المدينة الفاضلة وجمالها وما تجلبه للإنسان من سعادة وعيش رغيد. ويأتي ذلك التكرار بشكل خاص على لسان بدر الدين، فهو الذي أنشأها في ذهنه وتأملاته، كتعويض نفسيّ عن تلك المآسي التي شاهدها ويشاهدها. يقول لصديقه يوسف: «هي مدينة لا تعرف روائح البارود ولا دخان الحرائق.. لم تسمع أنين الجرحى ولا صياح الثكالى.. لم يعرف الألم طريقه إليها أبدا، وليس إلا السرور الدائم وراحة النفس منذ أن تدخل أبوابها»ص 201. وهنا نجد الكاتب واضحا كلّ الوضوح، حينما أكدّ أنها هي المدينة نفسها التي تحدثّ عنها الأقدمون، فهي«المدينة للسلام وللأحلام، كما تصورّها فلاسفة العرب واليونان دون أن يحققّوها» ص 201،

ولكي تعطي الروّاية لوناً من المصداقيّة الواقعيّة لحلم بدر الديّن، أو حلم الكاتب نفسه لا فرق، جعلت حيدر باشا القائد الترّكي يمرّ من أمام تلك المدينة، وحين شاهدها« ألقى نظرة رقيقة ناحية الأسوار من حيث أتت الأنسام والأنغام، وتساءل فيما بينه وبين نفسه إن كان قد رأى ذلك البناء في سفره الأولّ..؟ ولما لم يجد جواباً قاطعاً نسب عجز ذاكرته إلى الحرّ وإلى شدةّ ما أرهقته الحرب»ص 205.

كما أنّ هناك مصداقيّة أخرى لم تغلقّها الروّاية، وهي أنّ بدر ما دام يدعو إلى مدينة فاضلة وينجح في تكوينها

روائياً، فيجب إذن أن لاتكون يداه مغمّستين بالدمّ، ولذلك لم تسند له الرّواية دوراً قتالياً فعلياً. لقد كان دوره في الحملة الأسبانية تصليح المراكب ثمّ المساهمة في بناء الحصن، ولم يساهم بالقتال قط، وكذلك عندما انضمّ هو ويوسف إلى الجيش العثماني لقتال الأسبان، لم تكن مساهمتهما إلاّ «الرفع الجرحى ودفن الموتى وحفر الخنادق»ص 190. وهكذا لم تغمّس يدا بدر الدّين بدم إنسان. بل إنّه ساهم بإنقاذ الضّابط الأسباني إنسارت« قبطان كتيبة الحرف والصّنايع، التي كان ينتمي إليها، لأنّ ذلك القبطان، كما يقول بدر الدّين» أعانني على تنفيذ خطتّي، ولم أر منه إلاّ سموّ الخلق وعلوّ الهمّة»ص 195.

العلاقة بين أفكار الكاتب ونصّه الروائي:

لقد بيّنت أكثر من مرّة وفي أكثر من مكان من هذا الكتاب استحالة فصل المؤلّف عن نصّة الروائي، فالأفكار التي تردّ في الرواية.. أية رواية، تعكس بالتأكيد جزءاً أو أجزاء من أفكار المؤلف ومواقفه الاجتماعية والوطنية والإنسانية. ولو أردنا أن نطبّق ذلك على الروائي عبد الواحد براهم وروايته «قبّة آخر الزمان» لوجدنا عواطف الكاتب وميوله الوطنية والإنسانية واضحة في أكثر من مكان من الرواية، مع حرصه على أن يترك لشخصياته حرية الحركة والتعبير عما في ذاتها كما تشاء وبالأسلوب الملائم، بعيدا عن أي نمط خطابي أو إيديولوجي. دون أن ندعي أن الرواية لم تجنح أحيانا نحو التلقينية وبثّ بعض الأهواء المعبرّة مباشرة عن رأي الكاتب الذي يتماشى مع أهداف المدينة الفاضلة. وهذه التلقينية نجدها في أكثر من مكان، ولاسيما في حديث الشيخ أحمد عن سفارته لدى الفرنجة التي لا نعلم متى وكيف حدثت: «رأيت فيها ما بلغه القوم من تقدّم ورقي في تنظيم شؤون دنياهم وترتيب معاملاتهم، وفي تنفيذ أحكام السلطان بمقتضى العدل والإنصاف.. وفي هولنده بصفة خاصة، علماء يتكلّمون في التصوّف، وبعضهم لديه نسخ من القرآن يحاولون فهمه وترجمته، وقد تناقشت معهم في كثير من معانيه... ولذا وجدتهم أكثر ميلا إلينا وأقلّ تعصّباً من الأسبان... ووجدت رجلا يقرأ بالعربية ويقرئ بها غيره» ص 133 ـ 134.

ثمّ إن المدينة الفاضلة التي أنشأها بدر الدين في النص، ما هي إلاّ انعكاس لأحلام الكاتب وأمانيه الحاضرة. هو ربما ينظر إلى عالم اليوم في قاراته الخمس، فيجده يحتاج فعلا إلى مثل هذه المدينة الفاضلة، نظرا لما يسود فيه من هيمنة القوي الظالم على الضعيف المظلوم، وهذا ما عبّرت عنه العجوز آمنة بسؤالها اليائس «وأين الأمان والإطمئنان يا سيدي..؟» وفي ردّه عليها يقول بدر الدين «سأجدهما أيتها العجوز الطيبة في مدينة من صنع أحلامي، نأت بنفسها عن مواطن الكراهية والبغضاء، وشقّت بنفسها طريقا لا يعرفه منتقم أو حقود، فهي مصطفاة لإيواء الأجناس والألوان والطوائف مهما كانت، ملهمة لإسعادهم وتنقية نفوسهم من أدران البغضاء، هي كنف للفقراء والأغنياء معا، ومؤتلَف أهل الملل والنحل والأهواء» ص 32.

كما أن للعاطفة الوطنية دورا في توظيف أفكار الكاتب وتأملاته، ويبثها عبر السرد الروائي أو على لسان شخصياته، وعبد الواحد، كما هو واضح في الرواية، يحبّ وطنه تونس ويعتزّ به، وقد ظهر ذلك جليا عبر أسلوب أدبي شفاف بعيد عن البهرجة الخطابية، فحين أخذ بدر الدين يتأمّل مدينة تونس، وهو يراها للمرّة الأولى، بدت في عينيه أو في عيني عبد الواحد مشرقة البياض، ترسم قبابها ومآذنها على صفحة سماء زرقاء» ص 17، ففي هذه الصورة الوصفية الغنية، تتجلى مدينته تونس، كأحسن ما تكون المدن.

وظهرت العاطفة الوطنية أيضا في مسارعة أهل تونس لمساعدة بدر الدين في البحث عن عائلته، بدءا من أحمد الجبار إلى كل القائمين على زاوية سيدي القشاش، وعلى رأسهم الشيخ الصالح أبو غيث القشاش، فهم الذين قاموا بمجهودات درامية كبيرة من أجل العثور على عائلة بدر الدين. إن هذه الزاوية تمثل في تقديري الوجدان الشعبي

التونسي. ودورها الأساسي هو مساعدة الضعفاء وكل من استجار بها أو لجأ إليها من أبناء السبيل، إضافة إلى استقبال أفواج المهاجرين الأندلسيين الذين توافدوا ويتوافدون باستمرار، وتأمين الإقامة المناسبة لهم في «مناطق تصلح لعيشهم». إن مثل هذا المناخ الوطني الصادق، هو الذي دفع بيوسف إلى القول وهو يحاور صديقه بدر الدين «لا أنكر أنني في هذه البلاد أتنفس هواء مثل هواء المرية وتحيط الخضرة ذاتها من كل جانب، ولقيت من حفاوة الناس وطيب عشرتهم كثيرا مما افتقدته أيامي الأخيرة في الأندلس، ولولا هذا النحس الذي لاحقنا بمجيء الأسبان في أعقابنا لمضت أحوالنا راضية مرضية» ص 165. والملاحظ أن يوسف هذا ظهر فجأة قبيل نهاية الرواية، ولازم بدر الدين في السراء والضراء حتى نهاية الرواية، دون أن نعلم كيف ومتى جاء من الأندلس إلى تونس، فقط توحي لنا أنه كان من أهل المرية، وأنه جاء قبل بدر الدين، بدليل أنه عليم بأهل البلاد وبعض مواقعها الجغرافية، كما تذكر الرواية ذلك.

وقد تبدو العاطفة الوطنية في الوصف الحميم للمكان التونسي الذي نلحظه مفصلا ودقيقا في أماكن متعددة من الرواية، بعكس المكان الأندلسي الذي يبدو باهتا ومقتضبا، وهذا في تقديري أمر طبيعي، فالكاتب يلجأ إلى الوصف المقتضب للمكان الذي يجهله أو لا يعرفه جيدا، بينما يرتاح ويسهب في وصف الأمكنة التي يعيش فيها ويألفها ويحبها «مالت الشمس كثيرا عندما وصل الفارسان إلى الرمادية، وهي موقع يطل على البحر من اليمين، والبحيرة من الشمال، وعلى ممر الماء الواصل بينهما فوقه جسر هو مدخل المدينة الجنوبي... المدينة الصغيرة، بقبابها البيضاء ومآذنها ودورها المتراصة، تقابل الناظر رابضة في حضن جبل أخضر، وعلى اليمين البحر ومدخل الميناء، وعلى الشمال البحيرة باسطة صفحتها الفضية لتبتلع قرص الشمس بهدوء» ص 169.

ولابأس من مثال آخر، لمكان آخر هو مقام سيدي قاسم الجليزي، وفيه تظهر تفصيلات المكان ودقتها، وتعكس ملمحا من فنون الحضارة العربية الإسلامية ورونقها «يبدأ الداخل إلى المقام باجتياز صحن فسيح، جنباته مغلقة بالجليز البديع... يلي الصحن باب محاط بإطار رخامي نحتت أعلاه طغراء جميلة مكونة من أغصان وأزهار متعانقة، وعلى الجانبين نحت بارز لهلال عن يمين وهلال عن شمال، ويواجه الداخل قبو تحيط به مقصورتان يتوسطه تابوت خشبي تظلله ألوية ذات ألوان مختلفة، وبالأركان الأربعة شمعدانات لا تنطفئ شموعها بالليل أو بالنهار» ص 85.

الدلالة الفنية:

على الرغم من أن الرواية اعتمدت كثيرا في بنائها على أحلام شبه أسطورية، وتحديدا فيما يتعلق ببناء المدينة الفاضلة، وعلى الرغم من أنها لم تستند إلا على ملامح مقتضبة من الواقع التاريخي، إلا أنها، فيما يتعلق بالأندلس وأهل الأندلس، وعت جيدا ذلك الواقع، ولم تسمح، لبعض شخصيات الرواية أن تحاول تجاوزه، من خلال الرغبة بالعودة إلى الماضي، واسترجاع ما تم فقده هناك.. في الأندلس. بل نجدها توحي لنا أن أحداثها تتوازى مع الواقع التاريخي، وأن ما ضاع قد ضاع، ولن يعود أبدا، فالشيخ أحمد المجبري، بعد أن حلت النكبة بالأندلس وبعائلته، لم يبق من شيء يربطه بتلك البلاد التي صار اسمها اسبانيا، فباع بيته وحقل العنب في قريته «الحجر الأحمر» وانتقل إلى غرناطة، ومن هناك أخذ يخطط هو وابن أخيه للرحيل إلى بلاد المغرب ولقاء الأهل، و«ليس المهم متى ولا كيف وإنما العمل بخواتمه، وأن يكون ميعادنا في الأرض التي يهدينا الله إليها، كما هدى إليها من سبقونا» ص 45. وما الأرض التي يتحدث عنها الشيخ أحمد الحجري إلا أرض تونس، كبديل عن الأندلس الضائعة.

ومثل هذا الإيحاء، نجده في حالة محمد والد بدر الدين، بعد أن وصل إلى تونس، لقد ترك عائلته تدبر شؤون حياتها بنفسها في تلك الجبال القاسية من أرض

تونس، وحاول أن ينضمّ إلى المجاهدين الذين يقاتلون الأسبان في البحر، ولكن الأمر ينتهي به إلى الوقوع بين أيديهم، واستخدامه مترجما ووسيطا في قضاء شؤونهم من أهل مدينة تونس ص 177. إن بيع الشيخ أحمد بيته في الحجر الأحمر وفشل أخيه محمد في مجابهة الاسبان، يمثلان ضياع أمل أهل الأندلس بالعودة إلى وطنهم وديارهم.

ملاحظات لغوية:

الطريف الملفت في الرواية أن الكاتب يستخدم العديد من المفردات العربية والمحلية التي لابد من الإشارة إلى بعضها استكمالا وختاما لهذا العرض النقدي عن «قبّة الزمان» مع اضطرارنا للإسهاب قليلا للإحاطة بالهدف. من ذلك مثلا كلمات لها استخدام شعبي مشترك بين المشرق العربي ومغربه كـ«نَمْرُقُ» و«الدكّة»، فالأولى وردت على صيغة تساؤل في الصفحة 203 «كيف نمرق بين المتحاربين وبارودهم يملأ الأرض والسماء؟» والمعنى نمرّ من طرف المكان الضيق إلى الطرف المقابل. وهذه الكلمة «نَمْرُقُ» تستخدم بكثرة عندنا في بلاد الشام، كمفردة في عاميّتنا المتداولة، ولاسيما بالأفعال الثلاثة واسم الفاعل. أما الثانية فوردت في الصفحة 107 «دخل الرجل وهو يبسمل، وجلس على دكّة قريبة من الباب». وهذه الكلمة كانت تستخدم قديما في مناطقنا الريفية. أما الآن فانتفى استخدامها لانتفاء وجودها، فالدكّة هي المقعد الطيني المثبّت على طرف باب الدار من الخارج غالبا، وكان مخصّصا للجلوس والسمر، لاسيما عند الغروب. وكان الجدار الطيني عندنا يُسمّى الدك، وهو المشاد من التراب المرطّب قليلا والمدقوق جيّدا بين ألواح خشبية، وبعد أن يجفّ التراب، تُفَكّ الألواح الخشبية، وهكذا يتمّ التنفيذ على مراحل حتى يصبح جداراً متماسكاً يحيط بالدار أو بالمزارع الصغيرة القريبة من القرية، ولاتزال بقايا بعض هذه الجدران الطينية قائمة في بعض نواحي منطقتنا الريفية حتى الآن، بعد مضي أكثر من ستين أو سبعين عاما على إنشائها، وقد يُظَنّ أن هاتين الكلمتين عاميتان ولا جذور قاموسية لهما، ولكن الصحيح أنّهما كلمتان فصيحتان، مَرَقَ السهم من الرمية أي خرج من الجانب الآخر. أما الدكُّ فيعني الدق، وقد دكّهُ؛ إذا ضربه وكسره حتى سوّاه بالأرض، ثم أخذ هذا المعنى وأطلق على الجدار المشاد بهذه الطريقة.

وبالمقابل وردت بعض المفردات القرآنية والتراثية والقاموسية التي ربما يستخدمها أخوتنا أهل المغرب العربي بشكل معتاد وطبيعي، داخل لغتهم الأدبية والعلمية والإعلامية وحتى المحكية، بينما لا نلتفت إليها، نحن أهل المشرق، بل لم نعتد على استخدامها في لغتنا الأدبية وغيرها إلا فيما ندر، وفي الحالات التي تتطلّب ذلك. أو ربما قصد الكاتب أن يضفي على لغة الرواية مسحة من رائحة الماضي، باعتبار أن زمن أحداثها يعود إلى القرن الخامس عشر، وهذا احتمال ضعيف. ومن تلك المفردات نذكر مفردة «طغراء» التي وردت في الصفحة 85. «يلي الصحن باب محاط بإطار رخامي نحتت أعلاه طغراء جميلة مكونة من أغصان وأزهار متعانقة» ولم أجد لهذه المفردة معنى سوى أنها نوع من الطيور. وكذلك مفردة «زرابي» التي وردت في الصفحة 130 «الأرض مفروشة حول التابوت بزرابي زاهية»، وقد وردت هذه المفردة في القرآن الكريم في سورة الغاشية، الآية 16 ﴿وزرابيّ مبثوثة﴾ ومعناهما البُسُط الفاخرة المفروشة.

كما أنّ الكاتب استخدم مفردة النهج أكثر من مرة بمعنى الطريق الذي يتمّ السير عليه، كما في وصفه لمدينة الأحلام التي «تقود إليها أبواب كبيرة جميلة النحت، تتفرّع عنها أنهج وأزقة وساحات مليئة بالعجائب والخفايا» ص 99، ولم يستخدم مفردة طريق سوى مرتين، واحدة بمعنى عام غير محدّد بالسير الفعلي «فلعلّي اليوم بدأت طريقي نحو مدينة أحلامي» ص 99، والأخرى وردت بمعناها المعتاد في الصفحة 224 أثناء وصفه لموكب العرس» واتفق أهل المدينة على تزيين الطريق والوقوف على حافتيه حتى يمرّ الموكب محاطا بجوقة الشرف..».

والمعتاد عندنا في الشرق أن نستخدم مفردة «النهج» لأغراض معنوية لا حسية، كأن نقول مثلا: فلان ذو منهج ثابت... وقد نهج في أسلوبه الأدبي منهج الأقدمين، ومن الصعب جداً العثور على هذه المفردة مستخدمة في شرقنا العربي بمعنى الطريق الذي يُسار عليه.

أما مفردة الجليز الواردة في أكثر من مكان من الرواية، والتي أصبحت كلمة السرّ بين بدر الدين وأحمد الجيار بعد تعارفهما، فهي، حسبما يشير النص، مادةٌ تزيينية ذات نقوش فنية وتصميمات ونماذج متنوّعة تُلصق على الأمكنة المناسبة من البناء، وتصنع، ربما، من مادة الجير. وهذه الكلمة هي في أصلها اللّغوي؛ الطيّ واللّيّ والمدّ والنزع، ومعاني هذه الكلمات الأربع، كما نرى، تستقيم بالتأكيد مع تصنيع هذه المادة.

إذن من البدهي القول: إن بين المشرق العربي ومغربه قواسم مشتركة كثيرة، ولا حاجة للتأكيد عليها، ولكن جئنا بهذه الأمثلة اللغوية، نظرا لطرافة المقارنة أولا، وللتأكيد ثانيا على أن في صميم الحياة الشعبية العربية في المشرق والمغرب جوانبَ مشتركة ومتلاحمة، فرضتها الوقائع التاريخية والجغرافية والاجتماعية والثقافية المتماثلة، مع تميزّ هذا القطر عن ذاك بميزات خاصة، ومنها الميزة اللهجوية التي لابد من وجودها حتى في المناطق المتقاربة في البلد الواحد.



فنّ الرّحلة في «الأشجار واغتيال مرزوق» لعبد الرحمان منيف

بلقاسم مارس

الرحلة أو قصة السفر من المجالات التي لم يولها النقد الأدبي عناية تذكر. فمازالت الأبحاث النقدية منصبّة على الحكاية الخرافية والأقصوصة والرواية إضافة إلى الشعر. ومع أن النتائج المتحصل عليها في مجال لا يمكن أن تنقل وتطبّق في مجال آخر، فإنّ الدراسين يلاحظون وجود قاسم مشترك بين أنواع القص المختلفة «نظام ضمني من الوحدات والقواعد يضبط الإنتاج السردي»(1).

والأشجار واغتيال مرزوق لعبد الرحمان منيف إحدى روايات الرحيل(2) نروم من خلالها دراسة بعض خصائص فنّ الرحلة في الرواية العربية. والوقوف عند مبررات تميزها وتفردها أي ما الذي يتميّز به فن الرحلة حتى استحال هيأة مخصوصة في الكتابة وفناً نزعم أن له خصائص تميزه عن غيره يجوز معه أن ننسب هذا الفن لروائي معين دون سواه. إنّه بحث فيما تتميّز به الرحلة حتى استوت على هذه الشاكلة من الكتابة.

ويمكن أن نقف على جملة من الاستنتاجات تتعلق بخصائص الرحلة وهيأة تشكل الكتابة الروائية في رواية الأشجار... ونروم من خلال ذلك أن نؤسس لما به تميّز تقنيات الكتابة في الرحلة عن غيرها. فنقف على خصائص بدت لنا متوفرة في هذه الرحلة حتى استحالت هذه التقنيات من خصائص فنّ الرحلة ومميزاتها عند عبد الرحمان منيف وإن كانت تنطلق من ذلك المشترك الروائي. لأن الناظر في مختلف النتائج التي توصل إليها النقاد في مجال الكتابة الروائية يلاحظ أن هذه النتائج قابلة للتحقيق في أي عمل روائي وهو ما نسميه بالمشترك ونزعم أن الرحلة تتوفّر على تقنيات يمكن أن تتميّز وتتفرّد بها انطلاقا من ذلك المشترك.

ويمثل أدب الرحلة رافدا مهماً من روافد الأدب العربي على مدار التاريخ إذ يجمع في ثناياه عناصر التشويق والجنوح إلى الغرابة.

والأشجار... نزعم أنها حلقة في سلسلة من روايات الرحيل ونذكر من هذه الروايات على سبيل المثال: عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم وقنديل أم هاشم ليحيى حقي والحي اللاتيني لسهيل إدريس وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وعلى مرقص الأشباح لمحمد العابد مزالي ورحيل المرافئ القديمة لغادة السمان والثعبان لصنع الله إبراهيم ورواية الأشجار... لعبد الرحمان منيف لا تخرج عن هذا الفن ـ فن روايات الرحيل.

فقد كان الارتحال في الأشجار... ذهنيا من خلال غوص الشخصيات في ماضيها وفعليا من خلال سفرها

بواسطة القطار فاكتسبت الرحلة آليات في الكتابة وطرائق في السرد تنطلق من ذلك المشترك وتحاول أن تؤسس لنفسها رؤية متميزة.

ويمكن أن نعتبر أن ضيق المكان (عربة القطار) واتساع الزمان تقنية تتوفّر في الرحلة، فالمكان ـ عربة القطار ـ مكان ضيق جداً لا يتسع إلاّ لعدد قليل من الركاب كما هي الحال في الأشجار... (منصور عبد السلام ـ إلياس نخلة ـ) أو السيارة في (الثعبان) لصنع الله إبراهيم أو السفينة لجبرا إبراهيم جبرا ومن خلال هذا المكان الضيق تطالعنا أمكنة متسعة وشاسعة تستحضر من خلال هذا المكان الضيق الذي تسكنه الشخصية كما يطالعنا زمن ممتد على 24 سنة مضت منذ طفولة إلياس نخلة وحتى حاضره وهو زمن ترتحل من خلاله الشخصية عبر ماضيها البعيد وهي جالسة في مكان ما في الدرجة الثانية بعربة القطار. وفي هذه الحالة كان السرد دوما سردا متقدّما إلى الأمام باعتبار أن القطار في حالة سير يجتاز القرية تلوى الأخرى.. زمن بعيد ومتسع في علاقة وطيدة بالمكان، فمكان الرحلة «مكان ضيق يقابله زمن متسع موغل في القدم يصل الشخصية بماضيها فتستدعيه إلى حاضرها، ربما يخفف من ضيق المكان ووحشته»(3).

كما أن المتتبع للرحلة في الأشجار... يلاحظ دون شك أن الأحداث تنقل من مكان واحد هو مكان تجلس فيه الشخصية المسافرة (عربة القطار). ولا يذكر أي مكان آخر. وإنّما الأمكنة تتعدّد وتتنوّع أثناء حديث الشخصية مع ذاتها أي أن كل الأمكنة الأخرى المتوفرة في الرواية تتفرّع ويتمّ استحضارها انطلاقا من ذلك المكان الصغير الذي هو المكان المركزي في الرواية: عربة القطار. هو مكان ضيق جداً يتم من خلاله استدعاء أمكنة فسيحة متميزة بالاتساع كالصحراء وبلدة الطيبة.. وهذه الخاصية يمكن القول بأنّها من أبرز خصائص فن الرحلة.

وقد عمد عبد الرحمان منيف منذ بداية الرواية إلى الزج بشخصياته الرئيسية منصور عبد السلام والياس نخلة في عربة الدرجة الثانية استعدادا للرحيل. ومن خلال عربة القطار بدأت الشخصيات تكشف عن أمكنة أخرى هي التي تدور فيها الأحداث. مكان يكشف عن مكان وحدث يكشف عن حدث.

وسرد متقدّم يكشف أطوار الرحلة وخباياها غير أن المكان الأول قد مثل منطلقا لاستحضار بقية الأمكنة. فتفرعت الأمكنة وتوالدت انطلاقا من ذلك المكان المركزي مما شكّل إحدى الخصائص الهامة التي ميزت الرحلة في الأشجار... ولعلّ تعدّد الأمكنة داخل الرواية انطلاقا من المكان المركز قد أتاح مجالا واسعا لتشكل رحلات داخلية كما أتاح مجالا واسعا للتأمل والذكرى واستدعاء الماضي فسيطر الحوار الباطني على كلّ الرواية تقريبا. ونادرا ما نجد الحوار الباطني يسيطر على كل الرواية إلا في هذا الصنف من الكتابة. ولما كان الأمر كذلك اعتبرنا أن هذا الحوار الباطني بهذا الطول الممتدّ من أول الرواية إلى آخرها من أبرز خصائص فن الرحلة. فإذا كان بإمكاننا أن نجد هذا الصنف من الحوار في مختلف الروايات بهيآت مختلفة إلاّ أنّنا لا نعثر عليه بهذا الكم الهائل كما هو الشأن في الرحلة حيث يستحيل ظاهرة جديرة بالاهتمام والدرس.

استحال الحوار الباطني إذن بهذا الحجم من الخصائص تقنية هامة تلعب دورا مهماً في تشكيل الرحلة وصياغتها. ولقد مثلت هذه التقنية ظاهرة متواترة في الرواية. وكان لهذا التواتر دور هام في تضخّم أنا المتكلم. ولذلك شكّل ذلك المونولوج نوعا خاصا من الرحلة أقامه فعل الغوص في أعماق الشخصيات وبذلك استحالت الرحلة رحلتين: رحلة خارج الشخصيات ترويها صيغ القصّ سردا ووصفا وحوارا، ورحلة أخرى داخلية يرويها هذا الحوار الباطني (المونولوج).

هذا التأمل في الأمكنة والأزمنة والذكرى جعلها عرضة للوصف فإذا بالراوي يصف لنا هذه الفضاءات،

وصف الفضاء الداخلي (الحركة داخل عربة القطار) والفضاء الخارجي (الطريق.. الأشجار.. الناس المحطة... الظلمة.. الحدود..) وتلك خاصية من خصائص الرحلة وحدها. وهذا الوصف يفرضه سير وسيلة النقل (وسيلة الرحلة) القطار. فأثناء سيره الحثيث ينقل الراوي ما يدور داخل عربة القطار من أحداث. كما ينقل ما يدور بين الشخصيات من حديث وتبادل للآراء. غير أن الراوي ينقلنا من داخل عربة القطار إلى خارجها ليطلعنا على الحركة خارج القطار ثم يعود من جديد لتتبع الحركة داخله. هذه المراوحة بين وصف الفضاء الداخلي ووصف الفضاء الخارجي استمرت من أول الرواية إلى آخرها وهي خاصية عمد الراوي إلى المحافظة عليها ليطلع المتلقي على كل ما يجري داخل العربة وخارجها. ويمكن أن نعتبر أن هذه التقنية قد حضرت في هذه الرحلة حضورا جليا إذ لم يعمد الراوي الى استعمالها في مناسبة ثم عدل عنها بل جعلها عنصرا قاراً يعمد إليها كلما لاحظ أن الحركة داخل القطار أو خارجه تستدعي الوصف وإبراز ما تتميّز به لعلّ ذلك يساعد على تنامي الحركة القصصية في الرواية.

وقصص الرحلة هي أكثر أنواع القصص حضورا للوصف. وذلك في مقابل تقلص الحركة فيها حيث تنهض الوحدات الوصفية بالوصل بين الوحدات السردية. فيتزامن التقدّم في الرحلة مع نظام تواتر الخطاب الوصفي. إنّ الذات الواصفة تدرك الموصوفات بتقديمها ووصفها وتضمن في نفس الوقت تقدّم الرحلة وسير القطار بحكم أن السرد الرحلي هو سرد يتيح تجدد المكان الذي يتطلب بدوره تجدد الوصف. لذلك اعتبرنا أن تضخم الوصف على حساب السرد من خصائص فن الرحلة، ذلك أن الوصف في الأشجار... له دور رئيسي ومركزي في حين تراجع السرد الرحلي وأصبح هامشيا في كثير من الأحيان أي أنهّ وقع تهميش الحركة وأعطيت الأهمية الكبرى للوصف: إمّا وصف لما يحدث داخل عربة القطار وإمّا وصف لما هو خارجها وإمّا وصف لذلك الزمن البعيد... زمن الطفولة وزمن القهر والاضطهاد.

والمتأمل في الرحلة في رواية الأشجار... يلاحظ أن وسيلة النقل (القطار) عنصر قار يحافظ على وجوده هو الآخر من أول الرحلة إلى آخرها بل أنه بالإضافة إلى ذلك اعتبرناه شخصية رئيسية تفعل فعلها. ومما يزيد في تأكيد ذلك وروده دوما في مرتبة الفاعل (تحرّك القطار... صفر القطار... وقف القطار... بدأ القطار...) وهو بالإضافة الى ذلك الوسيلة التي كان لها الفضل في كثير من الأحيان في الكشف عن الأمكنة الخارجية الواحد تلو الآخر وهذا الاهتمام بوسيلة النقل (القطار) ومصاحبته للشخصيات منذ أول الرحلة إلى نهايتها يمكن اعتباره تقنية من خصائص الرحلة يتوفر فيها وقد لا يتوفّر في غيرها.

فكيف ستساهم هذه الخصائص الفنية في بلورة الدلالات خاصة وأن الصلة بين مختلف هذه الخصائص الفنية والدلالات نراها وثيقة إذ تحيل هذه على تلك بل إن الدلالات تثبت انطلاقا من تنوّع تلك الخصائص وتفردها؟

نخلص إذن إلى أن مختلف الدلالات التي نروم الوصول إليها هي نتاج لمختلف الخصائص الفنية المذكورة سابقا فتعلقت هذه الآراء بعبد الرحمان منيف مؤسس هذه الهيأة في تشكل الخطاب الروائي حتى استوت رحلة لشخصيات آمنت بضرورة الارتحال» ذلك أن الأدب كله والروايات منه بالخصوص لا يمكن أن يكون إلا صورة وموقفا، هو صورة عن حياة الأديب والناس الذين كتب عنهم أو عن بعض شؤونهم وتطلعاتهم وهو موقف من الواقع ورأي فيه»(+).

ولا يخفى على المتتبّع لحياة عبد الرحمان منيف كثرة ترحاله من قطر عربي إلى آخر فهو الذي مارس الرحلة والارتحال قبل أن يقوم بترحيل شخصياته أو

يقدّم الرحلة حلاّ لهذه الشخصيات. كما لا يخفى أيضا أن اهتمامه بالسياسة واشتغاله بها قد جعله في تجاربه الروائية ملتزما بقضايا الإنسان العربي، فاضحا أشكال قهره واضطهاده جازما في إلحاح أن الرواية الجيدة هي التي تدين وتفضح وتحثّ على السؤال والرفض والاحتجاج وربما كان ذلك هو «الدافع إلى حزم الأمتعة وركوب القطار أملا في العثور على مكان آمن تتحقق فيه حرية الإنسان»(5). ومن هنا كان مطلوبا من الروائي والرواية - ما دامت مصطبغة بالأيديولوجيا - أن تبحث عن حلول كما يجب فعندما تنتهي الرواية يجب أن تبدأ أنت. إن الروايات المهمّة يبدأ أثرها عندما تنتهي...

ومعلوم أن رواية الأشجار... قد كتبت في مطلع السبعينات وهي مرحلة هامة في تاريخ العرب إذ عرفت خلالها هذه الأمة المزيد من الهزائم والنكسات. وقد تجسد ذلك في حدثين هامين كان لهما الأثر الكبير في ارتحال الشخصيات وسفرها. فالهزيمة والنكسة التي أصيبت بها الأمة العربية أكبر مما يمكن أن تستوعبه هذه الشخصيات:

- **الحدث الأول**: تمثل في انهيار وسقوط ما اصطلح على تسميته آنذاك بالوحدة المصرية - السورية سنة 1962. - ويعدّ هذا الحدث من التجارب الوحدوية التي علقّت عليها الجماهير العربية في مصر كما في سوريا والوطن العربي عموما آمالا عريضة خاصة وإنّها جاءت في وقت يتعرّض فيه الوطن والأمّة إلى مؤامرات من قبل العدوّ. فكان انهيارها انهيارا للحلم العربي وخيبة كبرى سرت في صفوف الجماهير العربية.

- **الحدث الثاني**: هو حرب جوان 1967 وهو ما اصطلح على تسميته بالنكسة الكبرى تلك الهزيمة الشنعاء التي حلت بالأمة فكانت النتيجة الخيبة والضياع والقهر والاحساس بالعجز والهزيمة. لعلّ أبرز من يمثله هو إلياس نخلة ومرزوق ومنصور عبد السلام في هذا العمل الروائي لعبد الرحمان منيف.

لهذه الأسباب كان لابد من الهروب والبحث عن وطن بديل وتاريخ بديل (هي لا تهرب من السياسة ولكنها تهرب من واقع سياسي متدهور تزامن مع الهزيمة وغابت فيه الحريات) وهنا دور أستاذ التاريخ المعاصر.

ولقد حاول عبد الرحمان منيف أن يفسّر بعض أعماله الأدبية بقوله: «إن الموضوع الأساسي لما أكتب هو حرية الإنسان أي حرية المواطن في الفكر والعمل في التعبير وفي السفر في المراسلة وفي المعتقد أي الحريات البسيطة التي نصّت عليها شرعية حقوق الإنسان، هذه الحريات غير متوفرة في البلاد العربية وبمجرّد المطالبة بها يعتبر تحديا للأنظمة القائمة ما يتفرّع عن هذا الحقّ الأساسي المعترف به في أنحاء عديدة من العالم وما يترتب عن المطالبة به. السجن الاضطهاد حرمان الإنسان من حق العمل وحرمانه من حق الحياة أيضا، هذه الأمور شغلتني في السابق ولاتزال وأعتقد أن الدفاع عن المواطن من أجل الوصول إلى هذه الحقوق البسيطة حق مشروع وأساسي»(6).

في رواية الأشجار... الرحلة وسيلة لتبليغ الأيديولوجيا ولهذه الغرض جاءت اللغة في الرواية بهذه الهيأة وبهذه الخصائص، حيث يطرح منصور عبد السلام قضية حرية العمل إلى جانب الحرية السياسية ففي حين يعيش بعض الناس «وهم يتمطّطون بكسل يداعبون شعور النساء وعيونهم نصف مغمضة وقد امتلأوا خدرا من النعومة والويسكي»(7) «مستعملين كل الوسائل القذرة للإثراء كذلك التاجر السمين الذي سافر في القطار نراه يخدع الناس مائة مرّة في اليوم، يحلف أيمانا غليظة على أنه لم يربح ولكن في النهاية يكدس الأموال مثل قارون»(8).

فلا يجد منصور عبد السلام عملا يقتات منه فيضطرّ إلى التشرّد والرحلة بحثا عن العمل بعدما قاسى من «هذا النوع من الحمى الذي أصيب به حمى البطالة والاضطهاد والقتل البطيء»(9).

ورغم أنه عمل منذ الصغر وانتقل من عمل إلى آخر فقد كان الطرد مصيره دائما، فقد أطرده ذلك الرجل الأحول صاحب المكتبة بحجة أنه يقرأ الكتب والجرائد. ولما أصبح أستاذا جامعيا لم يمكّن من حرية العمل فانطلاقا من حرية التأويل والفهم قرر «أن يرسخ الحقيقة التاريخية في أذهان طلبته وأن يقاوم الزيف الذي تسرّب إلى التاريخ وأن يزيل الشك الذي كان يراوده منذ كان طفلا»(10).

لذلك قلنا سابقا إنّ عبد الرحمان منيف صاحب مشروع والرحلة أداة وصيغة للتنفيذ، يرسل بشخصياته ويدفعها لعلّها تستطيع أن تنجز ما ينشده. ولذلك أيضا كان اليأس نخلة يبشر بالنظام الاشتراكي حتى خلال سفره في القطار وحديثه مع مرافقيه فهو يدعو لآرائه واهتماماته دعوة نبيّ إلى دين جديد. «فمهمة الاشتراكية أن تساوي بين المدينة والريف بين العمل اليدوي والعمل الفكري وسوف يأتي يوم يكون فيه كل إنسان حسب جهده ولكلّ إنسان حسب حاجته»(11).

إن الغاية من الرحلة هو التغيّر إلى الأفضل، الرحلة صراع بين دعاة التغيير (منصور عبد السلام ـ واليأس نخلة ـ ومرزوق) والسلطة السياسية الرافضة لهذا التغيير، فغياب الحرية لدى هذه السلطة السياسية مثل هاجسا وكابوسا أجبر الشخصيات على ضرورة الارتحال. فهي التي قتلت مرزوق الرمز واغتالته. فاغتالت من خلاله الحرية والتقدّم. وهي التي تضيق الخناق على اليأس نخلة كما ضيقته قبل ذلك على المثقفين وإزالتهم من طريقها.

غير أن منعه من حرية العمل يطرح من جديد قضية الديمقراطية وفي هذا الصدد يقول عبد الرحمان منيف: «إن الحرية هاجس أساسي وتعبير مباشر عن الديمقراطية بأشكال متنوّعة»(12) ولقد كان منصور عبد السلام مدفوعا بحريته السياسية كفرد له الحق في التعبير والرفض إلى التخلي عن الحزب الذي لم يعد يتماشى مع المبادئ التي يؤمن بها فلاحقته السلطة بأجهزتها التعسفية ملاحقة متواصلة. وهكذا في غياب حرية العمل وحرية التفكير وحرية الممارسة السياسية «يفقد الوطن مفهومه ومعناه ويصبح مجردّ إطار جغرافي لا غير»(13) وتضطر الشخصية الى الارتحال «عن هذا العالم الدموي عالم الإرهاب والعنف والتمردّ»(14).

فالرحلة رؤية متفردّة للمقاومة من زاوية أخرى أو هي آخر وسائل المقاومة وأضعفها من حيث النجاعة والجدوى «إن رحلة منصور عبد السلام هي رحلة الرجل الذي ما فتئ جاهدا يلملم ما تبعثر منه»(15).

إن أزمة الحرية والديمقراطية كامنة في الذات المرتحلة تشعر بها وتعيشها في حياتها اليومية. فاستوت سببا نتيجته الحتمية (الرحيل إلى خارج الوطن). إن الرحلة قد مثلت تجسيما لأزمة سياسية حضارية يمرّبها العرب. وقد كانت هزيمة جوان 1967 التشخيص الفعلي لها «ولذلك نجد منصور عبد السلام لا يطرح مشكلته من زاوية طبقية فئوية (برجوازي، صغير، مثقف) بل من زاوية حضارية عامة. فهزيمة جوان لا ترمز عندئذ إلى هزيمة البرجوازي الصغير أو إلى هزيمة المثقف بل هي دلالة على هزيمة جيل بأكمله»(16) ولذلك فإنّ منصور عبد السلام «يعيش في جيل مريض عاجز حتّى عن الحلم»(17).

إنّها هزيمة حضاريّة. لذلك يعمد منصور عبد السّلام إلى المقارنة بين الشّرق والغرب (صورة الشّرقي + صورة الأوروبّي) وهاجس الرّحلة يسيطر عليه فينطبع تعريفه للشّرق بهذا الهاجس وتظلّ صورة الأوروبي في الوطن النموذج الصورة المثالية التي لا يمكن الوصول إليها إلاّ بالارتحال والسفر والمعاينة على عين المكان ويبقى «الشرق موطن الكآبة ويظلّ الغرب موطن الفرحة والإشراق»(18).

لذلك كانت الرحلة والهروب الذي اتخذه منصور عبد السلام بدوره حلا لمشكلته في رواية الأشجار... فالفرحة والإشراق لا تتحقق إلاّ هناك بعد أن ترتحل

الشخصية. ولقد واجهت هذه الشخصيات مشاكل المدينة. فأطرد منصور عبد السلام من عمله في الجامعة من أجل أفكاره السياسية. وخيرته السلطة «بين أمرين: إمّا أن يصبح رجلا معقولا وواقعيا أو أن يجنّ ولكنه لن يصبح بطلا شهيرا»(19). ويبدو أن منصور عبد السلام ـ أمام هذا الاختيار الصعب ـ قد فضّل الهوس والجنون إذ فقد صلته بهذا العالم، ومن أجل أن يكون شريفا اختار هذا الحل: الرحلة والسفر بعيدا عن هذا العالم.

وهكذا فإن الرحلة والسفر وإن كانت في اعتقادنا حلولا زائفة وفاشلة. خاصة بالنسبة لمنصور عبد السلام فهي قد مثلت في جانب منها على الأقل حلا ولو جزئيا ربما يستطيع من خلالها تحقيق الأساسي من هذه المطالب والحقوق على الأقل وهو العمل. فهو لم يجد الطمأنينة والراحة. وقد هاجر ليركض «وراء لقمة الخبز التي تحولت إلى شيء يشبه السراب»(20).

تخلى منصور عبد السلام في الأشجار... عن الحزب السياسي الذي ينتمي إليه فهو يسترجع ذكرياته القديمة ويتحدث عن صديقه «أسعد النوري الذي درس معه وسجن وعمل في السياسة طويلا ولما تخلى منصور عبد السلام عن الحزب واصل الطريق فكسب منزلا كبيرا ذا حديقة واسعة»(21).

إنّ منصور عبد السّلام لا يرتحل من مكان إلى مكان آخر إلاّ متى لاحظ عيبا فيه... إنّ الرّحلة في الأشجار. كما نفهمها ليست الرّحلة في القطار والانتقال خارج الحدود فحسب بل إنّ الرّحلة تتجسّد حتّى في داخل الوطن. و يتجلّى ذلك حينما نمعن النّظر في تحرّكات الشّخصيّات وتنقّلاتهم. فخروج منصور عبد السّلام من التّنظيم كان لاعتقاده بأنّ الحزب انحرف عن الغايات والأهداف التي كان يطمح إليها(وذلك هو سبب الخروج ومغادرة التّنظيم). وفعلا لمّا «انتصر الحزب واستولى على السّلطة ظلّ الحرمان والاضطهاد وما تغيّر شيء»(22).

فهو لا يريد أن يتورط مع هذا الحزب الذي يرى أنه خان طموحات الجماهير إلى العدالة الاجتماعية والحرية. إن الاضطهاد والرفض هما العلاقة المميزة بين منصور عبد السلام والسلطة السياسية القائمة، فلقد توهّم أنه قادر على مقاومة هذا الجهاز الحاكم من الداخل والسعي إلى تغييره لكن رجال الجهاز لايزالون يستمتعون بلذة الحياة وإذا عجز عن التغيير فما بقي له إلاّ الرفض. والرحلة هنا شكل من أشكال الرفض أو هي انسحاب من ساحة المقاومة وإقرار بالعجز على الأقل في هذه المرحلة. وعبثا حاولت السلطة قتل الرفض في نفسه فلم تمكنه من الوثائق الضرورية التي يحتاجها للرحلة.

كما عملت على عدم تمكينه من العمل فبقي سنوات كي يتحصّل على جواز السفر وبقي سنوات ولم يتحصل على شغل وحتى عمله ضمن فريق الآثار لم يكن من هذه السلطة السياسية بل كان شفقة وربما هدية من السيد فرنسوا مارتان ستتحقق بعد الرحلة فإذا بالشغل يستحيل نتاجا للرحلة والسفر. فهي من هذه الناحية تكون قد حققت مطلبا رئيسا ولذلك أصبح رفضه موقفا سياسيا وجوديا «فقد اختلفت مع هذا العالم ولم يعد شيء يجمعنا»(23). تلك هي علاقة منصور عبد السلام بجهاز الحكم وهي علاقة واعية. العنف السمة المميزة لها. ولقد كانت السلطة عنيفة مع منصور عبد السلام. وكان هذا الأخير في رفضه عنيفا أيضا فقرّر السفر والارتحال.

كان منصور عبد السلام (النموذج النخبوي المثقف) ذاتا واعية بأزمة الحرية السياسية والديمقراطية في هذا الوطن وإلى ما وصلت إليه من تدهور وانفلات استحالت معه الإقامة في هذا الوطن. وهذا الوعي بمختلف القضايا هو وعي إيجابي متى ارتبط بتقديم حلول إيجابية تساعد على تغيير الوضع القائم وتأسيس البديل على ضوء المبادئ والأفكار والتوجهات التي تؤمن بها الشخصية. غير أن الحلول التي تقدّمها

شخصية منصور عبد السلام - فيما نزعم - هي حلول لعلّ أهمّ ما يميزّها هو السلبية والانهزامية لا تقدم الحلول الجذرية والمناسبة لأوضاع مستفحلة متردية في وطن فعلت فيه الهزيمة فعلها ولعل ذلك ما يبررّ هيمنة الحوار الباطني على الرواية حيث تعمد الشخصية إلى محادثة نفسها في كثير من الأحيان.

ومن جملة الحلول التي يقترحها منصور عبد السلام الدمار الشامل لهذا المجتمع وهي رؤية سلبية تخبر عن موقف يردّده العاجز المنهزم أمام عدم قدرته على القيام بأي شيء من شأنه أن يتصدّى للفساد والظلم والتعذيب الذي انتشر في الوطن وأدرك منصور عبد السلام ويلاته.

وقد خيرّ منصور عبد السلام السفر والهروب إلى خارج الوطن تاركا وراءه مسألة الحرية السياسية والديمقراطية وحقوق الإنسان دون أن يقدّم لها حلولا. بدعوى أنه شخصية تتعرّض للاضطهاد والتعذيب وسوء المعاملة وجدير بنا أن نذكر بأنّ هذا التصرّف أصبح عادة دأبت عليها النخبة المثقفة منذ الستينات إلى الآن» هذه النخبة التي كانت تبحث بسفرها خارج وطنها عن تحررّها الشخصي وليس عن حرية وطنها»(24).

وربما يمكن أن نفهم على ضوء ذلك هذا الإصرار من قبل منصور عبد السلام للحصول على جواز السفر وهي عملية دامت سنتين للحصول على هذه الوثيقة. وقد ذكرنا سابقا أن هاجس الرحلة كان كامنا وراء كلّ عمل وحركة يقوم بها منصور عبد السلام. فهو بهذه الكيفية يكون قد جاهد وكافح من أجل الحصول على الوثيقة التي تسمح له بالرحلة والهروب خارج الوطن. غير أن الرحلة تستحيل هنا هروبا من تحمّل المسؤولية النضالية من أجل الحرية والديمقراطية في مجتمع أصبحت مشاكله تتفاقم وتتزايد.

عمدت إذن النخب المثقفة إلى الارتحال والسفر خارج الوطن ومن هذه النخب منصور عبد السلام وتخلّت عن النضال من أجل الحرية في أوطانها باحثة عن تحررّها الفردي ومصلحتها الذاتية. وهي التي وجدت ضالتها المنشودة في البلدان الغربية وفتح الغرب أبوابه لهذه الطبقة الوافدة من المثقفين وهو يؤمن بأنّه سيستفيد منها في مختلف المجالات. فوفرّ لها ما تطمح إليه في وطن الحريات والديمقراطية.

ولعلّ ما يثير الانتباه في هذا المجال أن الشخصية المثقفة والتي تمثل مصدر قلق وإزعاج للسلطة وتحديا لها يمكن أن تغادر الوطن باتفاق بين السلطات في الوطن العربي وسلطات البلاد الغربية «فمن سيدافع عن الحرية في الوطن العربي بعد أن كاد الوطن يفرغ من كوادره الوطنية المثقفة بالاتفاق بين بعض السلطات الحاكمة في العالم العربي وبين سلطات البلاد التي تستقبل المهاجرين»(25).

لقد قام منصور عبد السلام بما تتمنّاه السلطة السياسية، وقدّم لها خدمة من حيث لا تدري. ووفرّ عليها المطاردة والملاحقة «خذوا هذه الوساخة عنا وأريحوا رؤوسنا من هذه الدوشه»(26). هو بطل سلبي لم يستطع أن يناضل من أجل قضية إيجابية: قضية الحرية والديمقراطية واختار الرحيل والهروب إلى خارج الوطن وعدم مواجهة السلطة السياسية، ليس له من سلاح إلا شرب الخمر لعلّه بذلك يستطيع أن ينسى أو لعله وهو سكران يستطيع أن يقول ما لا يقدر على قوله وهو صاح.

الهوامش والإحالات

(1) Roland Barthes - Introduction à l'analyse structural du récit. éditions - du Seuil 1973. p 2.

(2) الأشجار واغتيال مرزوق: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. المركز الثقافي العربي للنشر. الطبعة العاشرة 2000.

(3) NORMAND DOIRON: L'Art de voyager pour une définition du recit de voyage a l'époque classique. Poétique. n° 73. 1988. p 145.

(4) نجوى الرياحي القسنطيني: الحلم والهزيمة في روايات عبد الرحمان منيف ـ سلسلة 8 ـ 1995 ـ مجلد 3 ـ كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ـ ص 130.

(5) عفيف دراج: البطل الهارب إلى الشمال يعود إلى مواجهة الجنوب (أدب عبد الرحمان منيف الروائي) مجلة الفكر العربي المعاصر ـ وجه البطل في الرواية العربية المعاصرة ـ مركز الإنماء القومي ـ عدد 24 ـ 1985 . ص 6.

(6) مجلة الثقافة العدد السابع ـ السنة 1980 ـ لقاء مع عبد الرحمان منيف ص 93

(7) الأشجار... ص 56

(8) م. ن. ص ـ 45

(9) الأشجار... ص 35

(10) م.ن ـ ص 36

(11) م. ن. ص 45

(12) مجلة الثقافة: مجلة الفكر العلمي التقدّمي بغداد. كانون ثان 1980 ـ ص 72.

(13) الأشجار... ص 64

(14) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ط 1 ص , 265

(15) أسعد فخري: الأشجار... واغتيال عبد الرحمان منيف ـ مجلة المعرفة السنة السادسة والعشرون ـ العددان 306 ـ 307 ـ كانون ثان شباط 1988. ص 91

(16) محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ـ الدار التونسية للنشر 1993 ـ سلسلة موافقات يشرف عليها كمال عمران ص 164.

(17) الأشجار... ص 86

(18) م. ن.ـ ص 85

(19) م. ن. ص 87

(20) م.د ـ ص 105.

(21) الأشجار... ص 123

(22) م. ن. ص 78

(23) م. ن. ص 142

(24) شاكر النابلسي: مدار الصحراء: دراسة في أدب عبد الرحمان منيف: الطبعة الأولى ـ 1991 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص 376

(25) المصدر نفسه ص 376

(26) انظر هجرة الكفاءات العربية إلى الخارج ـ بحوث ومناقشات الندوة التي نظمتها اللجنة الاقتصادية لغربي آسيا ـ أكوا ـ الأمم المتحدة ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ـ 1991 .

المصادر والمراجع

المصادر:

ـ الأشجار واغتيال مرزوق : المؤسسة العربية للدراسات والنشر. المركز الثقافي العربي للنشر. الطبعة العاشرة 2000.

المراجع :

ـ النابلسي (شاكر): مدار الصحراء: دراسة في أدب عبد الرحمان منيف: الطبعة الأولى. 1991 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- الرياحي القسنطيني (نجوى): الحلم والهزيمة في روايات عبد الرحمان منيف - سلسلة 8 - 1995 - مجلد 3 - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية.
- دراج (عفيف): البطل الهارب إلى الشمال يعود إلى مواجهة الجنوب (أدب عبد الرحمان منيف الروائي) مجلة الفكر العربي المعاصر - وجه البطل في الرواية العربية المعاصرة - مركز الإنماء القومي - عدد 24 - 1985.
- فخري (أسعد): الأشجار... واغتيال عبد الرحمان منيف - مجلة المعرفة، السنة السادسة والعشرون العددان 306 - 307. كانون ثان شباط 1988 - ص 91.
- رجب الباردي (محمد): شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة - الدار التونسية للنشر 1993 - سلسلة موافقات يشرف عليها كمال عمران - ص 164.
- سويدان (سامي): أبحاث في النص الروائي العربي - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ط 1 ص 265 .

المجلات:
- مجلة الثقافة: مجلة الفكر التقدّمي بغداد - كانون ثاني 1980 - ص 72 .
- هجرة الكفاءات العربية إلى الخارج - بحوث ومناقشات الندوة التي نظمتها اللجنة الاقتصادية لغربي آسيا - اكوا - الأمم المتحدة - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - 1981.
- مجلة الثقافة العدد السابع - السنة 1980 - لقاء مع عبد الرحمان منيف ص 93.

المراجع الفرنسية:
NORMAND DOIRON: l'Art de voyager pour une définition du recit de voyage à l'époque classique. Poétique. n° 73. 1988. p. 145.
ROLAND BARTHES - Introduction à l'analyse structural du récit. Éditions du Seuil 1973. p. 2.



نـــدوة

الموسيقى التونسية بين الأصالة والمعاصرة :

مداخلات قيّمة ونقاش ثري

أحمد عامر

تزامنا مع الاستشارة الوطنية حول قطاع الموسيقى التي أذن بها الرئيس زين العابدين بن علي في خطابه المنهجي بمناسبة اليوم الوطني للثقافة يوم 29 ماي 2006 نظمت اللجنة الثقافية الجهوية بولاية تونس بالتعاون مع مجلة الحياة الثقافية والمعهد الوطني للموسيقى يوم الخميس 14 ديسمبر المنقضي ندوة حملت عنوان «الموسيقى التونسية بين الأصالة والمعاصرة».

الندوة انتظمت تحت إشراف معالي الأستاذ الدكتور محمد العزيز ابن عاشور وزير الثقافة والمحافظة على التراث وحضرها الأستاذ منذر الفريجي والي تونس وعدد كبير من الفنانين





وأهل الاختصاص والاعلاميين غصّت بهم القاعة مما يعكس أهميّة الندوة وجديّتها والموضوع الحيوي المطروح للنقاش.

معالي الوزير وبعد استقباله بالبهجة الموسيقية المرحة من قبل أطفال كورال البحيرة وبالحفاوة والترحاب من قبل الحاضرين أعطى إشارة انطلاق أشغال الندوة بكلمة أبرز فيها المكانة الممتازة التي تحتلها الثقافة في عهد التحول المبارك والعناية الموصولة التي يوليها سيادة الرئيس للمبدعين ودعمه ورعايته لهم باعتبار الثقافة سندا للتغيير.

وقد عدّد معالي الوزير ماتحقق لقطاع الثقافة من مكاسب جمّة مما ساعد على الارتقاء بالمشهد الثقافي كمّا وكيفا كما أبرز القيمة الاستشرافية للاستشارة الوطنية



حول الموسيقى باعتبارها استشارة تشرك أهل الاختصاص كلاّ من موقعه لمزيد النهوض بهذا القطاع الذي شهد نقلة نوعية وكمية وتطورّا كبيرا في عهد التغيير سواء على مستوى الانتاج أو على مستوى التكوين والتعليم. توزّعت أشغال الندوة على حصّتين واحدة صباحية وأخرى مسائية وقد ترأس الجلسة الأولى الدكتور محمد زين العابدين مدير المعهد العالي للموسيقى وفيها تحدّث الاستاذ سيف الله بن عبد الرزّاق عن واقع الانتاج الموسيقي التونسي تلاه الاستاذ كمال الفرجاني الذي تعرض في مداخلته إلى اشكاليات تنظيم المهن الموسيقية في تونس أما الاستاذ مراد سيالة فقد بنى مداخلته على الموسيقى الصوفية بين الاصالة والتحديث متخذا من حضرة صفاقس نموذجا وتوقفت الاستاذة يسرى الذهبي عند إشكالية الأصالة والحداثة في الأغنية التونسية في فترة مابين الحربين.

الجلسة الثانية ترأسّها الاستاذ الاسعد قريعة مدير المعهد الوطني للموسيقى وفيها تحدّث الاستاذ خالد سلاّمة عن مالوف الجدّ من حيث جذوره ومراحل تطورّه وخصّص الاستاذ فتحي زغندة بحثه لدراسة الموسيقى التونسية المعاصرة بين الالهام والاعلام وجاءت مداخلة الاستاذة سلوى حفيظ بعنوان «الموسيقى الاندلسيةفي تونس دراسة سيمائية».

ولأن المتدخلين كلهم من أهل الاختصاص فقد تميّزت مداخلاتهم بالعمق وتجلت فيها المعرفة وسعة الاطلاع ومنهجية البحث والوعي بالمسألة الموسيقية في تونس

ولأن المداخلات كانت جادّة وجديّة فقد فتحت شهية الحاضرين لافقط لمناقشتها وإنما للحديث عن الموسيقى في تونس في مختلف جوانبها المهنية والابداعية. وبذلك تكون هذه الندوة التي جمعت شمل الموسيقيين والاعلاميين قد ساهمت بدورها في إثراء الحوار القائم بمناسبة الاستشارة الوطنية حول الموسيقى.

في المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف :
المسرح يحتفل بالسينما

تحت شعار : الممثل في المسرح والممثل في السينما : اختلاف ومقارنة

أحمد عامر

على امتداد يومي السبت 23 والأحد 24 ديسمبر المنقضي احتضن المركز الوطني للفنون الدرامية والركحية بالكاف بإدارة الفنان الأسعد بن عبد الله، الدورة الثالثة لتظاهرة المسرح يحتفل بالسينما، المركز المذكور بعث هذه التظاهرة تزامنا مع الحدث السينمائي الكبيرالذي تشهده بلادنا مرّة كل سنتين ونعني به أيام قرطاج السينمائية. وتأكيدا على كرم المسرح ورحابة صدره ليسع كل الفنون من أدب بمختلف مكوناته وموسيقى وفن تشكيلي ورقص ونحت وسينما... نعم المسرح وهو الفن الرابع استفاد كثيرا من كل الفنون التي سبقته والتي جاءت بعده وصولا إلى آخرها الفن السابع أي السينما.

وليس غريبا على المركز أن يتابع الأحداث والمستجدات في المشهد الثقافي التونسي والعربي والعالمي ويبعث تظاهرات تتفاعل معها أخذا وعطاء، فهو مركز نموذجي يترجم بالفعل والممارسة أهدافه التي أنجز من أجلها. وبالتالي فهو مركز للتكوين والانتاج



وبعث التظاهرات والورشات. كل ذلك في معادلة ذكية حتى لايطغى عنصر على آخر.

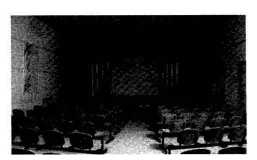


ويعرف القاصي والداني داني داخل تونس وخارجها التظاهرة التي ميزت المركز ولفتت انتباه المتابعين ونعني بها تظاهرة **24 ساعة مسرح دون انقطاع** التي أفرزت تظاهرات مسرحية أخرى حاولت الإقتداء بها لكن الـ 24 ساعة تبقى الأكثر تميزا والأكثر حضورا.

دورة هذه السنة من تظاهرة **المسرح يحتفل بالسينما** اختارت أن تتناول بالدرس والتحليل موضوعا فنيا حيويا مثيرا للجدل والنقاش وتبادل الآراء ونعني به **الممثل في المسرح والممثل في السينما** - اختلاف ومقارنة -

وفيمايلي الورقة التقديمية للندوة:

هو بالأساس واحد في تكوينه وفي تركيبته الفنية لكنه ينشطر إلى اثنين فهو في المسرح الآن لأنه مر



بمراحل وتدرج مبدع شأنه شأن المؤلف والمخرج يساهم في العملية الابداعيةويتجاوز مجرد الأداء ليصبح فيما بعد حالة إبداع . . . هو أثناء التمارين سواء كان النص جاهزا مسبقا أوهو يكتب بالتوازي مع الإخراج خلاّق لافقط يخلق دوره وإنما العمل ككل. . . ممثل يكرس سلطة الخلق والابتكار.

هذا الممثل ليس هو نفسه أمام الكاميرا وفي حضور سلطة المخرج والوسائط التقنية. . . حدود إبداعه ضيقة جدا بل إنها لاتتجاوز أداءه للدور.

المسرحية تبدأ عملية الخلق فيها منذ اللحظة الأولى في التمارين. . . هي وحدة في الزمان والمكان. . . الكل حاضرون على الركح معا ينطلقون ومعا ينتهون والسينما لقطات تصور بشكل متقطع كل شيء ينفذ بأمر المخرج وطاقمه الفنّي، هي لاتكتمل إلا عندما تتجمع كل اللقطات وتركب. . . ليست هناك حرارة. على الركح يلتقي كل الممثلين. . . هم شخصيات تدور في فلك واحد يستمدون وهجهم من تجمعهم. . . في السينما شخصيات تتعايش مع بعضها في السيناريو لكن أثناء التصوير ليس بالضروري أن تلتقي مع بعضها البعض. . . عملية التركيب هي التي تقوم بالمهمة. . . نعم ليست هناك حرارة. . .

انطلاقا من هذه المعطيات انتظمت الندوة وقد توزّعت على ثلاث جلسات أدار الأولى ونشطها حاتم بوريال وشارك فيها كمال العلاوي والهادي خليل. أمّا الثانية فقد أدارها أحمد عامر بمشاركة خالد البرصاوي ونادية بن أحمد في حين ترأس الجلسة الثالثة محمد عبازة وشارك فيها الأسعد بن عبد الله وعلاء الدّين أيوب. . .

إذن مسرحيين وسينمائيين ونقادا وممثلين وطلبة وجمهوراً بدوا واعين بأهمية المسألة وبأهمية اجتمعوا وتحاوروا وتناقشوا. . .اختلفوا واتفقوا وبحثوا بعمق وجدية في طبيعة حضور الممثل على الركح وحضوره أمام الكاميرا. . . المسرحيون تحدثّوا عن كيفية تعاملهم مع الممثل وكذلك السينما. . . كل له طريقته لكنهم أجمعوا على أن الحضور ليس نفسه لاختلاف الفنّيين. . .

تعرّضوا إلى نفسية الممثل وتكوينه وحسّه الفنّي والجمالي وتحدثّوا كذلك عن الصورة. بدا جليا عشق الناقد والباحث الهادي خليل للصورة وللسينما التونسية ولأفلامها القصيرة بالخصوص.

وما لفت الانتباه أن الجمهور الحاضر طرح أسئلة ملحة ولم يكتف بذلك بل علّق ونقد وحلّل وأثرى وأضاف. . . وهو مايعكس جديّته وسعة اطلاعه.

التظاهرة لم تقتصر على الندوة وإنما شهدت أيضا عرض سلسلة من الأفلام التونسية القصيرة التي تعد بجيل شاب من السينمائيين المتمكنين والمقتدرين، كما تم عرض ثلاثة أفلام طويلة هي «التلفزة جاية» للمنصف ذويب و«بين الوديان» لخالد البرصاوي و«خشخاش» لسلمى بكار.

تظاهرة أكد من خلالها المركز على العلاقة المتينة بين المسرح والسينما بحكم القواسم المشتركة. . . علاقة تكامل وأخذ وعطاء. . . والتظاهره أكدت مجددًا أن هذا المركز يمتاز بتنوّع أنشطته وثرائها.



في أريانة

منتدى الفكر الإصلاحي

إضافة جديدة لاثراء المشهد الثقافي

أحمد عامر

تعزز المشهد الثقافي بولاية أريانة هذه السنة بإضافة جديدة وثرية تتنزل ضمن سلسلة الإضافات والإنجازات والأنشطة التي تحققها المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث التي تسعى باستمرار إلى الارتقاء بالمنجز الثقافي وإدخال مزيد من الحركية والنشاط على العمل الثقافي بكامل أرجاء الولاية...

الإضافة التي نتحدث عنها هي تقليد جديد يندرج في إطار المد الإصلاحي والتحديثي الذي تعيشه تونس وفي إطار الوفاء لرمز الإصلاح وأعلامه ومفكريه في بلادنا.

فلمزيد التعريف بالمصلحين التونسيين وتقديرا للفكر الإصلاحي ودوره الريادي في تنوير العقول وتجديد





المفاهيم والرؤى وتحديث المناهج والأساليب بعثت المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث بأريانة «منتدى الأربعاء للفكر الإصلاحي» تنتظم فعالياته دوريا (عشية الأربعاء) مرة في الشهر بفضاء «الأقورا» بالمكتبة المعلوماتية بأريانة.

هذا المنتدى سيقترح على رواده وعلى طالبي المعرفة ندوة شهرية يتناول فيها باحثون وأساتذة جامعيون مختصون بالتعريف والدراسة والتحليل مصلحين ومفكرين تونسيين من أمثال أحمد بن أبي الضياف وخير الدين التونسي وسالم بوحاجب ومحمد الطاهر ابن عاشور والطاهر الحداد والبحري قيقة والحبيب ثامر إضافة إلى لقاء حول جماعة تحت السور وآخر عن حركة التجديد في المسرح التونسي. المنتدى انطلق يوم الإربعاء 20 ديسمبر 2006 ويتواصل إلى يوم 19 ديسمبر 2007 بمناسبة الإحتفال بخمسينية الجمهورية حيث يلقي الدكتور كمال عمران محاضرة بعنوان «الجمهورية في كتابات التونسيين». وثانيها يوم 15 أوت 2007 احتفاء بعيد المرأة حيث ستسلط الأستاذة ألفة يوسف الأضواء على شخصية بشيرة بن مراد.

أما الموعد الثالث فسيكون يوم 5 نوفمبر 2007 في إطار الذكرى العشرين للتحول المبارك وتقام بالمناسبة ندوة تحمل عنوان «الفكر التونسي من بدايات التنوير إلى التغيير» يشارك فيها كل من الأساتذة محمد حسين فنطر والباجي القمرتي وبوبكر بلحاج وبذلك يكون المنتدى قد امتد نشاطه سنة كاملة حسب مواعيد قارة.

الجلسة الأولى للمنتدى اهتمت بشخصية أحمد بن أبي الضياف من خلال مداخلة قدّمها الأستاذ الباجي القمرتي الذي حلّل من وجهة نظر نقدية بلغت أحيانا حدّ التساؤل والشك لأفكار أحمد ابن أبي الضياف ومواقفه من عديد القضايا في عصره.

هذا التحليل النقدي وهو المنهج الذي يسير عليه المنتدى كما أشار إلى ذلك الدكتور كمال عمران مؤطر المنتدى فتح شهية الحاضرين لمزيد طرح التساؤلات من خلال قراءتهم لأحمد ابن الضياف.

واللافت للنظر أن الحاضرين كلهم من المعنيين بالمسألة الفكرية وبالفكر الاصلاحي وهم من الأساتذة الجامعيين والباحثين والنقاد والطلبة مما ارتقى بمستوى النقاش وأعطى للجلسة الأولى قيمة إضافية ثابتة.

ندوة تونس العلمية الدولية : أي دور للفنون؟

استراتيجيــــات تنمويــــة ثقــافيــة تصل الأصالة بالمعاصرة

عبد المجيد الساحلي

لئن جاءت الندوة العلمية الدولية حول سياسات التنمية الثقافية في شكل مساءلة تعرف في نهج البلاغة للغة القرآن وسحر البيان بالاستفهام الإنكاري فإنّي أفضّل طرحه في الشكل الإقراري .

ذلك أنّ الفنون لعبت ومازالت تلعب دور المحرار في قياس مدى ارتقاء الأمم ورفعة الشعوب في مسيرتها التاريخية على درب النهضة الثقافية والمكانة الحضارية. فلا غرو أن يكون مشهد تلك الندوة العلمية الأكاديمية التي احتضنت بلادنا فعالياتها الحوارية يومي 15 و16 ديسمبر 2006 من تنظير هو الدكتور محمد زين العابدين مدير المعهد العالي للموسيقى تحت إشراف الأستاذ الأزهر بوعوني وزير التعليم العالي. وقد بادر بتقديم ورقة عمل أدرج في متنها عدّة محاور لعلّ أبرزها :

1) سيــاسات التنميــة واستراتيجيــات الثقــافة .

2) حركية الفنون في صلب تلكم الاستراتيجيات .

3) حركيـــة الجهــات والتنميــة الثقــافيــة .

4) الفن والتنوّع والعلاقات الدولية بين مدّ التعاون وجزر التكامل.

ولا غرو أيضا أن يعتمد المنتدون الذين شدّوا الرّحال إلى بلادنا تونس الأنس ذلك البلد الآمن الأمين من كل حدب و صوب تلك الورقة وثيقة عمل مرجعية أدرجت في جدول أعمال تلك الندوة العلمية الممتازة، الأمر الذي جعلها تحظى بتأييد المنظمة التونسية للتربية والأسرة ومؤسسة الإذاعة والتلفزة الوطنية وكرسي الرئيس بن علي لحوار الحضارات والأديان وكرسي اليونسكو للفلسفة الخاصة بالعالم العربي وجمعية الثقافة والفنون المتوسطية والجامعات الفرنسية ومعاهدها العليا. ولعلّ من باب الأمانة التاريخية والنزاهة الفكرية ان يتنزه الدكتور محمد زين العابدين بين نرجسية العمل الفردي ليتحفنا بقائمة المساهمين في إعداد تلك الندوة إعدادا جيدا، خاصة وهي من مخاض مخبر البحوث الثقافية والتقنيات الحديثة للتنمية الذي أسسه الدكتور زين العابدين منذ تعيينه على رأس المعهد العالي للموسيقى بتونس إلى جانب الجمعية التونسية للعلوم الموسيقية التي يشرف عليها زميل الدراسة الدكتور رياض بن عمر فضلا عن معهد الجماليات والفنون المعاصرة التابع لجامعة الصربون الفرنسية ومجموعة البحوث والدراسات الخاصة بروافد العولمة في صيغة الجمع .

كما لا يفوتني أن أشيـر في هذا السياق الاحتضاني Adoption إلــى أن تلك الندوة باعتبار صيتها الدولي واشعاعهــا العالمــي فقد وُضعت تحت إشراف عدّة

وزارات مثل وزارة التعليم العالي ووزارة البحث العلمي والتكنولوجيا وتنمية الكفاءات ووزارة الثقافة والمحافظة على التراث وجامعة تونس وفرع منظمة اليونسكو بتونس والتي كانت مديرته السيدة فاطمة الطرهوني قد ألقت مداخلتها في الجلسة الافتتاحية التي أشرف عليها نيابة عن وزير التعليم العالي رئيس ديوانه الدكتور رضا المثناني.

الجلسة العلمية الأولى

أشرف عليها الأستاذ أحمد خالد وزير الثقافة سابقا وسفير بلادنا الأسبق في روسيا فأدار سجل الحوارات والمناقشات التي وشحت جملة من المداخلات ألقاها عدد من الجامعيين أمثال الدكتور المنجي الزيدي المكلف بمأمورية بديوان وزير الثقافة والمحافظة على التراث وفرنسوا برنارد Bernard François رئيس مجموعة البحوث والدراسات الخاصة بروافد العولمة في صيغة الجمع والتابع لجامعة الصربون الباريسية والسيدة Gaetana Pace رئيسة المركز الإيطالي لحقوق الإنسان ورئيسة أكاديمية إيطاليا تونس في حين ترأس الدكتور المنجي الشملي الجلسة العلمية المسائية الثانية والتي ساهمت في تأثيثها الأستاذة الفرنسية الفنانة الملحنة إيفلين أندرياني Eveline Andréani والرئيسة السابقة لجامعة سان ديني الباريسية Saint Dnis والأستاذ دومينيك صاليني Dominique Salini من جامعة كورسيكا والدكتور منصور مهني مدير قناة 21 التلفزية ورئيس الجمعية الثقافية والفنون المتوسطية بتونس إلى جانب الأستاذة الفرنسية Eliane Chiron مديرة خلية البحوث الخاصة بالفنون المرئية والدكتور التونسي شفيق قوجة من المعهد العالي للفنون والحرف بجامعة قابس بالجنوب والأستاذة الفنانة آن ماري سلامي Anne Marie Selami الأخصائية في الكوريغرافية في المعهد العالي للفن المسرحي الذي ساهم مع المعهد العالي للموسيقى والمسرح الوطني في تجسيد مشروع تخرج بعنوان «التكوين من خلال الخلق» وكان محور ذلك المشروع التجريبي قصيدا لمولانا الصوفي جلال الدين الرومي في رقصة الدراويش اللولبيين Deruiches Tourneurs.

ونظرا لكثافة المداخلات الجيدة والمناقشات الجادة التي أثارتها الندوة انقسمت الجلسة الواحدة إلى جلستين: الأولى صباحية. وقد أشرف عليها الأستاذ أحمد خالد في حين أشرف على الجلسة المسائية وهي الثانية الأستاذ المنجي الشملي يوم الجمعة 15 ديسمبر 2006.

الجلسة العلمية الثانية

كذلك الشأن بالنسبة لهذه الجلسة العلمية الثانية التي انعقدت يوم السبت 16 ديسمبر 2006 والتي تفرعت إلى جلسة صباحية ثالثة أشرف عليها الدكتور حاتم بن عثمان الوزير السابق للتربية القومية والسفير الأسبق لبلادنا بالأردن ورئيس المنظمة التونسية للتربية والأسرة حاليا. وقد شهدت هذه الجلسة العلمية الثالثة عددا من المداخلات مثل مداخلة الأستاذ الجامعي الكندي Dorval Brunele مدير المرصد Observatoire لجامعة Quebec بمدينة Monetréal والأستاذ أندري نيكولا André Nicolas المسؤول عن المرصد الخاص بالموسيقى ومدير الخلية الوطنية للرقص والموسيقى إلى جانب الدكتور المنصف شعرانة مدير المعهد العالي للموسيقى بسوسة والحقوقي الجامعي الأستاذ عبد الجليل الظاهري من وزارة الصحة في حين أن الجلسة العلمية الرابعة قد تولى إدارتها الأستاذ مراد غشام مساعد ممثل صندوق الأمم المتحدة للسكان.

وقد شهدت تلك الجلسة الرابعة عددا من المداخلات مثل الأستاذ Costin Mieranu مدير معهد الجماليات والفنون المعاصرة لجامعة باريس والأستاذ Jean Paul Olive مدير المدرسة العليا لشهادات الدكتوراه للفنون التابعة لجامعة Saint Denis الباريسية والأستاذ Jean Digne رئيس متحف Mont Parnasse والمدير السابق للجمعية الفرنسية الخاصة بالعمل الفني بباريس والأستاذة جيزال غرامار Gisele Grammare الأستاذة بجامعة الصربون الباريسية ومديرة الاتحاد الفرنسي للفنون التشكيلية وعلوم الفنون.

أما الجلسة الخامسة فقد جاءت في شكل مائدة مستديرة حول القوانين الأساسية المستقبلية للموسيقى

والموسيقي والعلوم الموسيقية في مواجهة تحديات التنمية. وقد أشرف عليها الدكتور محمود قطاط وجمعت عددا من الموسيقيين والصحفيين والباحثين التابعين للمخبر الخاص بالبحوث في الموسيقى والتنمية.

ونصيب المرأة من آفاق الغد

وكانت المرأة محور الجلسة الختامية التي انعقدت مساء السبت 16 ديسمبر 2006 تحت عنوان «لقاءات التنوّع في مقاربة بين المرأة الكيان والمرأة الفنان خاصة وأن المرأة اقتحمت حاليا كافة المجالات الإبداعية في الفنون التشكيلية والمسرحية والموسيقية فضلا عن مواقعها في الحياة الجمعياتية.

وقد ترأست تلك الجلسة الأستاذة الفرنسية Eliane Chiron وهي فنانة رسّامة وأستاذة بجامعة الصربون ومديرة خلية الأبحاث في الفنون المعاصرة والمرئية. وقد أدرجت ورقة التقديم التي جاءت في شكل مطوية أسماء الحضور أمثال الشاعرة الإيطالية غاطينا باس Pace Gatnea وزميلتها التونسية جميلة الماجري ومصممة الرقصات الركحية الفنانة آن ماري سلامي Anne Marie Selami والملحنة الفرنسية أفلين أندرياني Evelyne Andrani وعازفة السّلو الفنانة التونسية الألمانية أندريا صدام Andréa Sadam وعازفة البيانو الرومانية آلانا طغلر Alena Tigler وزميلتها البلغارية تريفونوفا Mille Na Trifonova والدكتورة التونسية سلوى بن حفيظ الأخصائية في علوم السوسيولوجيا الموسيقية.

وتدارس الحضور أقوم المسالك في معرفة التعابير الخاصة بالتنوع الإبداعي واستبطانا Induction واستنباطا Déduction لإقرار تلك المعادلة الصعبة بين منزلة المرأة ككيان إنساني ومكانة المرأة كفنان مبدع في مجتمعه ومحيطه. وإنه لمن دواعي الفخر أن تتدارس الندوة وضعية المرأة في بلد عربي وإسلامي وإفريقي مثل بلادنا يعتبر رائدا في مجال انعتاق المرأة مما كان يكبل توهجها فهبّت متوهجة ومتوجهة نحو الأفق الأرحب فكانت المتوّجة في كل المجالات الإبداعية التي اقتحمت مغاورها الأمر الذي جعل المرأة التونسية المعاصرة مضربا للأمثال في كل المجالات التعبيرية من مسرح وموسيقى ورسم ورقص وفنون تشكيلية وفنون الفرجة والعروض السمعية البصرية كالإذاعة والتلفزة والسنما وقد أبلت البلاء الحسن في كل التظاهرات العالمية والمهرجانات الدولية.

تعدّدت الاستراتيجيات والمحور واحد

إذا كنت اقتصرت في مقدمة هذه الخلاصة الدراسية التحليلية استبطانا والتوليفية استنباطا على ذكر أسماء المتدخلين دون الوقوف سبرا لمداخلاتهم فقد يشفع لي ذلك العرض التحليلي الذي بسطه الدكتور محمد زين العابدين لأمهات القضايا الثقافية في مختلف روافدها الإبداعية وتباين مشاربها التعبيرية والعرض الجاد ممهورا بالمنهجية العلمية تستلهم المسار التوليفي للفكر الكرتزياني في وحدة تأليفية، كما أن مجال مجلتنا الغرّاء قد يضيق لإدراج كافة المداخلات التي لا يعدها عدٌّ وقد لا تقع تحت حصر لغزارتها وكثافتها عددا وعدّة.

وإذا قيل قديما ما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه، فقد كفانا الدكتور محمد زين العابدين مؤونة المواكبة الاتباعية Imitative التي ترددت في أسلوب تقريري أصداء الندوة للإبحار في مواكبة إبداعية تعتمد البنائية Sémiotique في حالتي الرصد والنقد لفعاليات الندوات السابقة حتى لا تسقط جميعا في طحين طاحونة الشيء المعتاد.

لذلك بادر الدكتور محمد زين العابدين بوصفه مديرا للمعهد العالي للموسيقى وباعث المخبر الخاص بالبحوث الثقافية والآليات التكنولوجية التنموية الحديثة، بادر بالتذكير بأن هذه الندوة العلمية الدولية التي تفخر بلادنا باحتضانها فوسمتها بندوة تونس الدولية إبداعا وإشعاعا ما هي إلاّ حلقة في سلسلة الندوات الدراسية ذات الصيت الدولي والإشعاع العالمي حول دور الفنون في السياسات الإنمائية الثقافية.

فلا غرو أن تنفرد هذه الندوة العلمية الدولية بمحورية التضاد بين منظومة الثقافة ومفردة الفن،

قد قيل قديما ضدّان لا يجتمعان ولكن بضدها تتميّز الأشياء!

لذلك جاء الطرح في شكل استفهام إنكاري كما أسلفت القول حول دور الفنون في خضمّ التعريفات الجديدة لمصطلح الثقافة وحول الديناميكية المعاصرة للفنون والاستراتيجيات الثقافية الكفيلة بتنميطها وقولبتها أو نمذجتها في صلب السياسات التنموية في مسيرتها العازمة على درب النهضة والرفعة الحضارية، وما المعاهدة الدولية حول التنوّع الثقافي لمنظمة اليونسكو إلاّ دليل قاطع على ضرورة الالتزام بالخارطة الجغراسياسية Géo-politique للحدّ من غزو العولمة في مفهومها الاقتصادي والتجاري والصناعي الذي قد يشكّل واجهة صراع لدى الأقليّة المعتزة بهويتها الثقافية فتطالب بحقّها في التفرّد والتنوّع والاختلاق، وقد علمنا أن الاختلاف لا يفسد للود قضية.

فلا غرو أن تطالب ندوة تونس الدولية من خلال توصياتها بضرورة الحفاظ على الهويات الإقليمية ومميزاتها الحضارية فتعمل على ترسيخ قيم العمل وتطويرها في صلب تلكم الاستراتيجيات التي تسعى إلى دفع الحركة التنموية نحو التشغيلية من خلال سياسة اللامركزية في منظومة التنمية الجهوية وإثراء الذاكرة الجماعية والمخيال الجماعي لمعانقة الأفق الأرحب من أجل إبداع أمثل وأمتن يستمدّ نسقه الإبداعي من التراث لتحيينه فلا يبقى متحفيا قابعا في عمق عقم القدامة بل يُشحذُ العزم لتفجير الطاقات الإبداعية فتستوحي ما يلائمها من ضروب المعاصرة لتنخرط في نسق الحداثة.

ولن يتمّ ذلك المطمح إلاّ بالإمساك بناصية العلوم والتكنولوجيا كما أشارت إلى ذلك الندوة الدولية لمجتمع المعرفة التي احتضنتها بلادنا بكل فخر واعتزاز، فكانت عاصمة ثقافية في أبعادها الدولية وإشعاعها العالمي فلا مجال في عصر العولمة برديفيها الفرنسي (ثقافي) والأمريكي (تجاري) إلى الانغلاق وإنّما والشأن يدعو إلى الانفتاح على الآخر بفضل الحوار المتكافئ حوار الندية مع الآخرية Altérité وهو السعي المحمود الذي بادر بإرساله رمز التحرير والتنوير سيادة الرئيس زين العابدين بن علي من خلال كرسيّة الجامعي الخاصّ بحوار الحضارات والأديان في ظلّ دولة القانون والمؤسّسات وحرية الإنسان.

فلا غرو أن يظل الإنسان غاية ومبتغى في السياسات الإصلاحية والاستراتيجيات التحديثية التي جعلت تونس الأنس ذلك البلد الآمن الأمين محط الرحال لأهل العقد والحلّ من السادة السياسيين والأدباء المفكرين والأساتذة الجامعيين من باحثين ودارسين وأعلام الإعلام والإبداع والثقافة والفنانين من كلّ أصقاع الدنيا على اختلاف منازعهم.

وقد شهد شاهد من أهلها على سلامة المنحى ومصداقية المسعى في كلّ المبادرات والندوات العالمية التي تحتضنها بلادنا بفضل ما عرفت به من قيم الاعتدال ونبذ التطرّف والتطاحن واتخاذ الحوار أفضل سبيل لبلوغ المبتغى في مجتمع اشتهر منذ فجر التاريخ بالوسطية وقيم التسامح والعدل والديمقراطية مصداقا للآية الكريمة (وأمرهم شورى بينهم).

وأخيرا لا آخرا فما الاستشارة الوطنية حول قضايا فن الموسيقى التي عمّت كافة ولايات الجمهورية وقد أذن سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بتنظيمها إيمانا من سيادته بدور الثقافة عامة والفنون بوجه خاصّ في إرهاف الحسّ المدني إلاّ دليل قاطع وبرهان ساطع على سلامة مسيرتنا الإنمائية المظفّرة على درب النهضة الثقافية والرفعة الحضارية. وهكذا تأتي تلك الاستشارة الوطنية حول فن الموسيقى لتردّ على المساءلة التي طرحت في ندوة تونس الدولية حول دور الفنون في صيغة الاستفهام الانكاري الذي لم يعد له أيّ محلّ للإعراب أمام ذلك الزخم الضخم من الكتب والمراجع المعيارية التي أصدرها الدكتور محمد زين العابدين رفقة خلاّن الوفاء وثلة من الأصدقاء وصفوة إخوان الصفاء من الباحثين الأكاديميين تحت عنوان يرفل في حلل البلاغة الفرنسيّة L'Impense du temps أو «في غير الفكر الزماني» وستجدون صداها رصدا ونقدا في غير هذا المكان من مجلتنا الغرّاء.

خير الدّين التّونسيّ والفكر الإصلاحيّ

عبد الرزاق الحمّامي

تضافرت جملة من العوامل الداخلية والخارجية، وتفاعلت ذات بعض المثقفين مع الإطار الموضوعي الذي عاشوه فظهرت مجموعة من الأفكار عبّرت عن مواقف من مواطن الخلل بالعالم العربي في القرن التّاسع عشر واقترحت لها حلولا متنوّعة، مقارنة بما كان عليه الوضع في الغرب. وقد أصطلح على هذه الأفكار في عرف الدّراسات والأطروحات بالفكر الاصطلاحي في القرن التاسع عشر، لأنّ النّزعة الإصلاحية كانت هي السّمة الغالبة على هذا الفكر بسبب تكوّن المفكرين الثقافي وعوامل نشأتهم في ظلّ بيئة عربية إسلامية سكونيّة يغلب الاتجاه الإصلاحي فيها على كلّ نزوع ثوري كما أنّهم نظروا إلى القضايا المطروحة عليهم من زاوية المصالحة والتوفيق بين نمطين حضاريين متباينين:

سلطة النموذج العربي الإسلامي الوسيطي وسلطة النموذج الأوروبي المعاصر كما يقول محمد عابد الجابري.

وتؤكد الدراسات المختصّة في الفكر السياسي وتاريخه أنّ نشأة التيارات الإصلاحية تتقيّد إلى حدّ بعيد بلحظتها التاريخية فتكون معبّرة عن ظروف موضوعية خاصّة تفرض على المفكرّ والسّياسي إبداء موقف منها وتحليلها وعرض تصوّرات ورؤى نابعة من ثقافته ومن منظومة القيم التي تشبّع بها.

والمتأمّل في رصيد الفكر الإصلاحي بتونس تستوقفه مجموعة من القيم المتواترة توجّه هذا الفكر وتمهّد له أسباب النجاح في تحقيق أهدافه، ومن أهمّها الحرية والعدل والمساواة مع اعتماد العقل وآليات الاجتهاد، والرهان على الإنسان وحقوقه. ولعلّ وضوح الرؤية وجلاء الهدف في مسيرة الفكر الإصلاحي التونسي جعلا كلّ مرحلة فيه تحقق ما تستطيعه من نجاح في ظلّ ظروفها الخاصّة وتترك الآفاق مفتوحة لمن يأتي لاحقا ليواصل المسيرة نحو الأفضل والأرقى.

والمتّفق عليه أنّ خير الدين التّونسي (1822-1882) هو أبرز روّاد الفكر الإصلاحي في البلاد التّونسيّة ويبدو ذلك من خلال مقدّمة كتابه "أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك" وصدر بتونس سنة 1876، ومن جملة الإصلاحات التي أنجزها على أرض الواقع عند تقلّبه في المناصب السياسية والمسؤوليات (1)

وتقتضي منّا الموضوعية عدم اعتبار ما انشغل به خير الدين ومعاصروه فكرا سياسيا لأنّ للفكر السّياسي شروطه وأصوله ونظامه وأبعاده، وغاية ما طرحه وجهات نظر وتصوّرات عامّة على صلة وثيقة بظروف العصر وبعوامل تكوّنه ثقافيا وبموقعه من السلطة، غير أنّ الهاجس المسيطر عليها: الإصلاح من أجل التمدن

والنّهضة، فلقد جابه ولأوّل مرّة مثل أبناء جيله مفاهيم جديدة لا عهد له بها أكرهته على اللجوء إلى المقارنة والتوفيق استنادا إلى مرجعية تشبّع بها هي نظرية الإسلام في الحكم، والبحث في مدى صمودها في وجه التغيرات الطارئة في ظلّ أوضاع جديدة ومن هذه الزاوية كان محور تفكيره يدور حول إعادة النظر في الموروث التاريخي والاجتماعي لاستخراج الموقف المناسب قصد تفسير سبب أو أسباب التقهقر و التخلف، فبلوغ علاج أو حلّ. ولذلك كانت مواقفة تنطلق في الغالب من واقع التطور الحديث لإسقاط تفسيرات على الإسلام وقابليته للإنسجام مع مقتضيات الواقع الراهن.

لقد أخذت الشواغل السياسية أوسع حيّز في فكر خير الدين ولا يخلو ذلك من مبرّرات لعل أهمّها تراجع الخلافة العثمانية عن قوتّها وتخلفّها سياسيا واقتصاديا فازدادت أطماع أوروبا في إرثها بروزا وكانت التنظيمات حلاّ مؤقتا لتأجيل الانهيار التام دون القضاء عليه جذريا، ولم تفلح هذه التنظيمات في تحقيق ما كان منتظرا منها من إصلاحات بسبب استفحال نزعة الاستبداد والميل إلى الحكم المطلق دون الرجوع إلى القانون أو الدساتير أو المجالس وهو ما خلف لدى النخبة المثقفة حساسية خاصّة في المسألة السياسية، فمجرّد اتصالهم بالغرب مبكرا فتح وعيهم على الفوارق وأدركوا الهوّة الفاصلة بين نمطين سياسيين في الحكم، فلم يتمالك خير الدين مثلا عن التعبير عن مواقف الإعجاب والتّحسيس مباشرة أو عرضا بضرورة النّسج على منوال المثال الغربي.

الانهيار المؤلم وضرورة الاقتباس :

تعامل خير الدين التونسي مع الحضارة الغربية كما لاحظها عن كثب في سفراته إلى أوروبا، بكثير من الانبهار والإعجاب الممزوج بألم وحسرة لأنّ منطق المقارنة والمقابلة كان مهيمنا على ذهنه فانتهجآلية آليةالتّوفيق بين مكتسبات الحضارة الغربية وتعاليم الإسلام لإقناع المخاطب بضرورة الاقتباس "والغرض من ذكر الوسائل التي أوصلت الممالك الأوروبية إلى ما هي عليه من المتعة والسلطة الدنيوية أن نتخيّر منها ما يكون بحالنا لائقا ولنصوص شريعتنا مساعدا وموافقا"(2). فلا مساس للاقتباس بالهوية الإسلامية وقد دفعته هذه العملية إلى نوع من تقريب المفاهيم السياسية الخاصّة بكلّ من الحضارتين، على بعدها أحيانا، فنظام الحكم المقيد بدستور هو الثوري عند المسلمين في رأي خير الدين، والدستور يعني الشريعة والنّوّاب هم أهل الحلّ والعقد في الإسلام، بل إنّ أحكام الشريعة والقانون الغربي متماثلة ! وهذا يوحي بمدى تشبّع خير الدين بالروح الإسلامية والعلوم التقليدية، فقد تلقّى العلوم الإسلامية والعلوم التقليدية واللغة الفرنسية بتونس وأرسله أحمد باي (1837 - 1855) سنة 1853 إلى فرنسا للدفاع عن مصالح الحكومة التونسية في الدعوى التي رفعتها ضدّ محمود بن عيّاد، وعاد إلى تونس سنة 1857 واستقال من منصبه السياسي سنة 1862. أمّا كتابه أقوم المسالك فظهر سنة 1867 كما أرسله الباي في مهمّات مختلفة إلى ألمانيا وفرنسا وأنقلترا وإيطاليا والنمسا والسّويد وهولندا والدنمرك وبلجيكا، ممّا أكسبه ثقافة سياسية مرموقة وتجربة فذّة جعلته يدرك أنّ "رأس الداّء كامن لا في عوادي المناخ والأوبئة وإنّما في نظام الحكم المطلق الذي فتح باب البلاء على مصراعيه للتّسرب الاقتصادي الأجنبي إرضاء للشهوات وتشبّها بالعظماء وميلا إلى الإسراف"(3).

إنّ انبهار خير الدين بما حققّه الغرب في السياسة والاجتماع والبحث العلمي تلته خطوة إيجابية تمثّلت في حثّ المسلمين على ضرورة الإصلاح والتمدن بمحاكاة الغرب وتقليده والاقتباس عنه ولم يتردّد خير الدين في الكشف عن أهدافه ولعلّ أبرزها "إغراء ذوي

الغيرة والحزم من رجال السياسة والعلم بالتماس ما يمكنهم من الوسائل الموصلة إلى حسن حال الأمّة الإسلامية وتنمية أسباب تمدنها(. . .) وأساس جميع ذلك حسن الإمارة المتولّد منه الأمن المتولّد منه الأمل، المتولّد منه إتقان العمل المشاهد في الممالك الأوروبية بالعيان وليس بعده بيان"(4) فلا إمكانية للتقدم في رأيه إلاّ "حسن الإمارة" أي أنّ نظام الحكم عقدة مركزية عنه ينشأ التطور والتّمدن وهو في نفس الآن سبب التخلّف إذا كان قهريا مطلقا.

وممّا يميّز خير الدين في إطار الشواغل السياسية التي انتبه إليها وكتب عنها أنّه إلى جانب المعاينة المباشرة والمشاهدة الميدانية اطّلع على أمهات الفلسفة والفكر السياسي بفرنسا وهو ما ساهم في صقل فكره الإصلاحي، فقد أشار إلى مراجعه الغربية إذ استقى معلوماته في أقوم المسالك من كتب أوروبية في السياسة والاقتصاد والقانون، ذكر منها "روح الشرائع" لمونتسكيو وتاريخ "مـاكـولي" 1859 وكتاب "فرانكفيل" 1878 في القانون، كما ذكر الدّور الذي لعبته مؤلفات "روسو" و"فولتير" في الثورة الفرنسية إلى جانب مؤلفات "بيكون" 1626 وديكارت 1650 وليبنيتز 1716 وإسحاق نيوتن 1727 إلخ.

وقد استنتج خير الدين أنّ الثورة الفرنسية 1789 نقلت المجتمع إلى مجتمع جديد زالت فيه العبودية وتحقّقت الحرية والمساواة أمام القانون واعتبر أنّ الحرية كانت السبب في مدنيّة أوروبا وعلومها "فالحرية إذا فقدت من المملكة تنعدم منها الراحة والغنى ويستولي على أهلها الفقر والغلاء ويضعف إدراكهم وهمتّهم كما يشهد بذلك العقل والتجربة" (5).

كان خير الدين واعيا بطرافة بعض المفاهيم وجدّتها بالنسبة إلى القرّاء في عصره فاضطرّ أحيانا للتأويلات، وحرصا منه على الوضوح اضطرّ إلى تفصيل القول في كلّ مناسبة وتوضيح أهدافه دون تعقيد: " رأينا من المتأكّد بيان معنى الحرية عرفا لدفع ما عسى أن يقع من الالتباس فيها" (6). وكان من الطبيعي الاستناد إلى الثورة الفرنسيّة مرجعيّة لتحديد مدلول الحرية السياسية والمساواة، لأنّ هذا المفهوم اقترن بضديده أي العبودية في الفكر الإسلامي عموما ولم ينضج المفهوم السياسي ثمّ الفلسفي للكلمة إلاّ بعد تأثّر العرب بنتائج الثورة الفرنسية، كذلك هو الشأن بالنسبة إلى المساواة فقد توقفت عند خير الدين وغيره من روّاد الفكر الإصلاحي مثل رفاعة رفعت الطهطاوي (1801 - 1873) عند حدود تساوي المواطنين في الحقوق والواجبات وتساويهم أمام القانون، لأنّ أحوال العصر السياسية والاجتماعية والفكرية لم تسمح بتطبيق المساواة كاملة في شتى المجالات.

لقد اقترن تبشير خير الدين بالمفاهيم السياسية الجديدة المنتشرة في الغرب بالحرص على تقريبها من ذهن المخاطبين وثقافتهم الدينية فبذل جهدا واضحا للإقناع بأنّ الحرية والمساواة مثلا مفهومان ليسا غريبين عن روح الشريعة وتنوعّت لذلك الحجج النّقلية والعقلية فخير الدين يتذرع بأنّ "الشرائع الاجتماعية في الإسلام تؤكد المساواة التّامة بين النّاس في الحقوق، وتشكّل مثلا أعلى في العدالة طالما طمح إلى إدراكه رجال مبرّزون في القانون الأوروبي" (7).

فالمفاهيم السياسية الغربية ليست جديدة على الشرقيين في رأي خير الدين بل هي - وهنا التبرير الواضح - من المقوّمات الأساسية للإسلام.

ويبدو في هذا السيّاق حرص خير الدين على توظيف مثل هذه الحجج لإقناع معارضي التنظيمات وطمأنتهم بأنّ قوانينها لا تتعارض مع الإسلام إن لم تكن نابعة من جوهره ومقاصده الكبرى. إنّ اقتناع خير الدين بمبادئ الثورة الفرنسية والدعوة إلى اقتباس أبرز مفاهيمها لم يشجعّه بحكم ثقافته الإسلامية التقليدية على التقدّم شوطا نحو العلمانية وإنّما عارض هذه النزعة ورفض الأسس الفلسفية التي تستند إليها هذه الثورة، فحريّة الإنسان في الإسلام محدودة وليست

مطلقة كما رفض أيضا سيادة الإنسان على الكون وإحلال سلطة العقل محل السلطة الإلاهية المقدّسة.

نظام الحكم عند خير الدين:

إنّ انكباب مفكرّي الإصلاح على دراسة النّظم السياسية نبّه وعيهم المبكّر بأنّ عقدة التّمدن سياسيّة بالدرجة الأولى وأنّ انتصار الغرب السياسي والاقتصادي يهدّد الإسلام في وجوده إن لم يقع تدارك الأمر بالإصلاح المناسب والعاجل، فلولا أنّ الإسلام منصور بقدرة الله سبحانه وتعالى لكان كل شيء بالنسبة لقوّتهم وسوادهم وثروتهم وبراعتهم وغير ذلك "(8) كما يرى الطهطاوي الذي وعى حدود التفوّق الغربي والعجز العربي كلّ الوعي.

إنّ المشكلة الطارئة على نمط التفكير التقليدي للمفكرين العرب تمثّلت خاصةً في الفصل بين الدّين والدولة وكان خير الدين منتبها إلى هذه النقطة ذلك أنّ "التنظيم الدنيوي أساس متين لاستقامة نظام الدّين" (9) في رأيه. وهكذا فإنّ مثل هذا التّشبع بالثقافة الإسلامية لم يجعل من موضوع الفصل بين الدّين والدولة مشكلة في هذه المرحلة، بل كان همّ خير الدّين البحث عن جذور نظام الحكم البرلماني الأوروبي في الإسلام وشريعته وسوف تؤجّل مشكلة الفصل هذه إلى وقت لاحق عندما يفجّرها كتاب علي عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم" عقب سقوط الخلافة العثمانية نهائيا بقرار من كمال أتاتورك في 2 مارس 1924.

فالنظام السياسي العادل هو سرّ التقدم والتّمدن كما يرى خير الدين، لأنّ هذا النوع من النّظام يفرض الاستقرار والأمن ويشجّع على التّطور في كلّ المجالات العلمية والصناعية والزّراعية. وعليه فإنّ كلّ تمدّن مرتقب لدى العرب وكلّ تقدّم مرتجى لابدّ من أن يدشّن بإصلاح في العمق للنظام السياسي لأنّ الحكومة تكون هي وسيلة إحداث التغيير. وكان العائق الماثل في واقع العرب السّياسي دون هذه الطموحات، فانتشار الظلم وغياب الحاكم العادل سواء كان عثمانيا أو محليا هو ما جرّ خير الدّين إلى انتقاد الظلم في الشرق بشيء من التعميم والتورية غالبا، وعندما علّق خير الدين على الدستور الفرنسي نكتشف الاقتناع الذي كان يحدوه من أنّ عدالة الحكم بفرنسا ناتجة عن تقيّده بدستور يحتكم إليه الجميع، بل إنّ من إيجابيات الحكم بأوروبا أنّه ليس فرديّا وإنّما يخضع لمجلس نوّاب يحفظ للرعية حقوقها، لذلك كلّف خير الدّين بترجمة كلّ ما يتعلّق بالقوانين الخاصّة بالانتخابات الفرنسية للتبشير بأصول نظام ديمقراطي والتعريف بمبادئه، وقد ميّز بين السلطات التّشريعية: مجلس وكلاء العامّة من ناحية وسلطة تنفيذية يرأسها الملك وسلطة قضائية من ناحية أخرى، وقد منح خير الدين أعضاء مجلس النّوّاب حقّ محاسبة الملك على أفعاله واعتبر ذلك من واجباتهم الدينية إن هو حاد عن الصّواب، كما أنّ المسؤولية جماعية تقع على الوزراء وجميع موظفي الدّولة. ورغم شدّة الانبهار بالنموذج السياسي الغربي فإنّ خير الدّين أدرك الاختلاف بين القانون الأوروبي الوضعي والشريعة الإسلامية ورغم أنّ هذه القوانين الصّادرة عن العقل البشري ضمنت للغربيين العدل والحرية والمساواة ممّا وفّر السعادة والأمن والتّمدن فإنّ خير الدّين لم يطالب بتبنّي القانون الوضعي نظرا إلى توفّر الشريعة الإسلامية، فوقف عند تغيير بعض القوانين وتطوير أخرى ضمن إطار الإسلام وفي حدود قواعده الشرعية القائمة، أي ضرورة الاجتهاد في تأويل الشرع والنّفاذ إلى مقاصده كما استشهد بقول الشيخ محمد بيرم الأول (1716 -1800) " ما يكون النّاس معه أقرب إلى الصلاح وأبعد عن الفساد، وإن لم يضعه الرسول ولا نزل به الوحي"

الاقتصاد وقيمته عند خير الدين:

لقد كان انشغال مفكرّي الإصلاح بالسياسة ونظام الحكم وكذلك طبيعة ثقافتهم حائلا دون الانكباب

على موضوع الإقتصاد بعمق، فاكتفى بعضهم بحشر هذا الموضوع ضمن الانبهار بمدنيّة الغرب ولم يتجاوز مستوى وصف الإنجازات، رغم وعيه بأنّ للاقتصاد علاقة متينة بالسياسة العادلة والحريّة والمساواة، ومن روّاد النهضة الأشدّ وعيا بالمسالة الاقتصادية وقيمتها نجد خير الدين، فقد عاين التطور الاقتصادي في مهده وتجاوز إطار وصف آثار الثورة بأوروبا إلى البحث في أسبابها وعللها، وعقد نصوصا ضمن القسم الخاصّ بالمكتشفات والمخترعات في مسائل اقتصادية حرّض المسلمين على اقتباسها والاقتداء بأوروبا فيها ليتحقّق التّمدن "ومن أهمّ ما اجتناه الأوروباويون من دوحة الحرية تسهيل المواصلة بالطرق الحديدية وتعاضد الجمعيات المتجرية والإقبال على تعلم الحرف والصنائع. فبالطرق تستجلب نتائج البلدان القاصية قبل فوات أوان الانتفاع بها(...) وبالجمعيات تتّسع دوائر رؤوس الأموال فتأتي الأرباح على قدرها وتتداول على المال بالأيدي المحسنة لتنميته"(10). ولم يتردّد خير الدين في إقناع رجال السياسة بأنّ العلم يوصلهم إلى "حسن الأمّة الاسلامية، وتنمية أسباب تمدنّها مثلا توسيع دوائر العلوم والعرفان، وتمهيد طرق الثروة من الزراعة والتّجارة وترويج سائر الصناعات ونفي أسباب البطالة"(11).

لقد تمثّل جوهر المسالة الاقتصادية عند خير الدين في الدعوة إلى تطوير قطاعات الإنتاج في الزّراعة والصناعة والتجارة وتحسين خدمات النقل والمواصلات تقليدا لما أنجز في أوروبا بفضل الأفكار العلمية الحديثة. لكن اقتناع خير الدين بأنّ "التمدن الأوروباوي" "تدفّق سيله في الأرض فلا يعارضه شيء إلاّ استأصلته قوّة تياره المتتابع" لم يجعله غافلا عن عواقب التّغلغل الاقتصادي الأوروبي الممهّد للاحتلال الاستيطاني. لذلك رفض حتّى مجرّد الاقتراض من أوروبا لحلّ أزمة تونس الاقتصادية سنة 1862 وقد كاد الوزير مصطفى خزنة دار يقترض من بنك انقليزي بفائض قدره 12٪ وفضّل الاقتراض من المال اليهودي التّونسي نسيم شمامة بفائض قدره 6٪ قائلا "الأفضل أن ندفع غاليا ثمن اقتراض نقترضه في بلدنا ونحافظ بذلك على حريتنا من أن نربح بعض الفوائد المادية على حساب استقلالنا"(12). وقد كان من بين أسباب تخلّيه عن الوزارة الكبرى "أن تكون الأفضلية للفرنسيين في التّمتع بالامتيازات والرّخص التي تمنحها الحكومة التّونسية".

ولعلّ تمسّك خير الدين بمبدإ المصالحة بين الدّين والمدنيّة الحديثة لم يمنعه من الدعوة الصّريحة إلى ضرورة الأخذ بالنّظم الغربية ولو أنّها جديدة مادامت لا تخالف الشرع، مبررّا موقفه بمصادر تراثية "وفي سننَ المهتدين للعلاّمة الشيخ المواق المالكي (847هـ/1492م) ما نصّه: "إنّما نهينا عنه من أعمال غيرنا ما كان على خلاف مقتضى شرعنا، أمّا ما فعلوه على وفق النّدب أو الإيجاب أو الإباحة فإنّا لا نتركه لأجل تعاطيهم إيّاه لأنّ الشرع لم ينه عن التشبه بمن يفعل بما أذن الله فيه"(13). لذلك عارض خير الدين في هذا السيّاق من يرفض الإقتداء بالغرب مطلقا، ولو كان في ذلك النّفع، ويدّعي أنّ "جميع ما عليه غير المسلم من السيرّ والتّراتيب ينبغي أن يهجر، فالنبيّ صلى الله عليه وسلّم قال: الحكمة ضالة المؤمن يأخذها حيث وجدها" (14).

إنّ خير الدين جزم بأنّ تقدّم الغربيين اقتصاديا هو وليد ما حقّقوه من نظم سياسيّة عادلة شجعت على تطوّر البحث العلمي والاكتشافات. ومهما كان وعي خير الدين بمسائل الاقتصاد بسيطا واهتمامه بشؤونه ضئيلا مقارنة بما بذل من جهد في تقصيّ الشواغل السياسية فإنّه وضع حجر الأساس في التفكير العربي الحديث لعديد التيارات التي ستتبلور في ما بعد وتنشأ عنها اختيارات سياسية واقتصادية كالليبرالية والقومية والاشتراكية.

وبالجملة فإنّ ريادة خير الدين للفكر الإصلاحي في تونس منذ القرن التّاسع عشر لا يرقى إليه شك، فالرجل كان على وعي بأنّ النظام السياسي العادل يحقّق الحرية والمساواة فتطمئن النّفوس ويقبل النّاس على الانتاج ممّا يؤدّي إلى ازدهار الاقتصاد وبلوغ التّمدن على نحو ما كان سائدا في أوروبا.

الهوامش والإحالات

(1) راجع دراسة منصف الشنوفي محقّق أقوم المسالك.
(2) أقوم المسالك ص89.
(3) المنصف الشنوفي ,مقدّمة أقوم المسالك ط1 تونس 1972 ص40.
(4) أقوم المسالك ص89.
(5) ن م ص211.
(6) ن م ص 206.
(7) Kherddine, Mon programme, R. Tunisienne, N21, 1955, p65
(8) الطهطاوي، تلخيص الإبريز في معرفة باريز، ص8.
(9) أقوم المسالك، ص83.
(10) ن م ص210.
(11) ن م ص89.
(12) ن م ص 66.
(13) ن م ص12.
(14) ن م و ص.



الحكمة ضالة المؤمن (*)

خير الدين التونسي

فإنّ الأمر إذا كان صادرا من غيرنا وكان صوابا موافقا للأدلة لاسيما إذا كنا عليه وأخذ من أيدينا فلا وجه لإنكاره وإهماله، بل الواجب الحرص على استرجاعه واستعماله. وكلّ متمسك بديانة وإن كان يرى غيره ضالا في ديانته، فذلك لا يمنعه من الاقتداء به فيما يستحسن في نفسه من أعماله المتعلقة بالمصالح الدنيوية كما تفعله الأمة الإفرنجية. فإنّهم ما زالوا يقتدون بغيرهم في كلّ ما يرونه حسنا من أعماله، حتى بلغوا في استقامة نظام دنياهم إلى ما هو مشاهد. وشأن الناقد البصير تمييز الحق بمسبار النظر في الشيء المعروض عليه، قولا كان أو فعلا، فإنّ وجده صوابا قبله واتبعه، سواء كان صاحبه من أهل الحق أو من غيرهم. فليس بالرجال يعرف الحق بل بالحق تعرف الرجال. والحكمة ضالة المؤمن يأخذها حيث وجدها (13).

ولما أشار سلمان الفارسي (14) – رضي الله عنه – على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – بأن عادة الفرس أن يطوقوا مدنهم بخندق حين يحاصرهم العدو اتقاء من هجومه عليهم، أخذ رسول الله – صلى الله عليه وسلم – برأيه وحفر خندقا للمدينة في غزوة الأحزاب (15)، عمل فيه بنفسه ترغيبا للمسلمين – وقال سيدنا علي – كرم الله وجهه – "لا تنظر إلى من قال وانظر إلى ما قال".

وإذا ساغ للسلف الصالح أخذ مثل المنطق من غير أهل ملتهم وترجمته من لغة اليونان لما رأوه من الآلات النافعة، حتى قال الغزالي (16) : "من لا معرفة له بالمنطق لا يوثق بعلمه" فأي مانع لنا اليوم من أخذ بعض المعارف التي نرى أنفسنا محتاجين إليها غاية الاحتياج في دفع المكائد وجلب الفوائد؟

وفي سنن المهتدين للعلامة الشيخ المواق المالكي (17) مانصه: "إنّ ما نهينا عنه من أعمال غيرنا هو ما كان على خلاف مقتضى/شرعنا، أمّا ما فعلوه على وفق الندب أو الإيجاب أو الإباحة فانا لا نتركه لأجل تعاطيهم إياه لأنّ الشرع لم ينه عن التشبه بمن يفعل ما أذن الله فيه".

وفي حاشية الدر المختار للعلامة الشيخ محمد بن عابدين الحنفي (18) ما نصه :"إنّ صورة المشابهة فيما تعلق به صلاح العباد لا تضر".

* مقتطف من كتاب أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك

(13) حديث نبوي شريف.

(14) سلمان الفارسي: (م .36 / 656) أصله من ماجوس اصبهان، عاش طويلا واسلم على يد رسول الله وهو الذي دل المسلمين على حفر الخندق في غزوة الأحزاب، جعل أميرا على المدائن فاقام فيها إلى أن توفي.

الزركلي، الاعلام، ط. 2 III، 169 - 170.

(15) غزوة الأحزاب وتسمى أيضا غزوة الخندق وهي التي وقع فيها حصار المدينة من قبل قبائل مكة المتحالفين مع اليهود.

(16) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد الطوسي (450 –505 / 1058 – IIII) أصولي وفقيه ومتصوف ومصلح. عاش في عهد السلاجقة، صاحب احياء علوم الدين والمنقذ من الضلال والقول المذكور مقتطف من المنقذ. انظر: دائرة المعارف الإسلامية، ط. 2، II، 1062 – 1065.

(17) الشيخ أبو عبد الله محمد بن يوسف العبدوسي الغرناطي الشهير بالمواق (م .897 / 1492)، المفتي المالكي لغرناطة. له كتاب سنن المهتدين في مقامات الدين، ط. فاس 1314/1896.

انظر: محمد مخلوف، شجرة النور الزكية (ط.القاهرة 1350/ 1931)I: 262. والملاحظ أن ابن أبي الضياف ذكر المواق واستشهد بقوله، اتحاف، I، IO.

(18) الشيخ محمد أمين بن عمر بن عابدين (م. 1252 / 1836) فقيه حنفي من مواليد دمشق، فقيه الديار الشامية وإمام الحنفية في عصره. له: رد المختار على الدر المختار - يعرف بحاشية ابن عابدين.

الزركلي، الاعلام، VI، 267 – 268 .

من رصيدنا الحضاري

تونس بالفسيفساء

من كتاب : IMAGE DE PIERRE, La Tunisie en Mosaïque

تعريب وتقديم :
عبد الرحمان الكبلوطي

هذه آثار تدلّ علينا . . .

آثار خالدة بين إبداعات من سكنوا البلاد التونسية وافتتنوا بحسنها وجمالها، وأحبّوا فيها لين العيش، ووفرة الخيرات، وعرفوا فيها طبيعتها الخلاّبة، وأناسها الطّيبين، وتأثّروا بكل ما عليها من عناصر ومكونات للحياة، فسجّلوا ماشاهدوه وما أحسّوا به نحوها دواوين مكتوبة، ،لوحات منقوشة، ومباني عظيمة، ورسوما وفسيفساء برزت من خلالها معالم حضارة عريقة، شكلت، مع غيرها من الإبداعات، جذور هذه الأرض الكريمة، وطبيعة هويتنا، فإذا الأحجار والصخور تنطق شاهدة على أصالة أبناء هذه البلاد، وعلى مدى مساهمتهم الكبيرة في بناء صرح الحضارة الإنسانية، حضارة أزلية تجسّم دورة الحياة والموت، من خلال تداول الفصول، وتطور النشاط البشري، منذ آلاف آلاف السنين. وإنها لكنوز تفخر بوجودها تونس الخضراء محاولين المحافظة عليها بأحسن ماتكون الطرق وأحدث ماتكون التقنيات، لتظلّ شاهدا على روعة إرثنا الثقافي، ولاشك، في نفس الوقت الذي نراها تراثا عالميا ينتسب إلى الإنسانية جمعاء، على حدّ تعبير الدكتور عبد الباقي الهرماسي في تصديره لكتاب مجلّد ضخم عنوانه : «صورة من صخر» أوتونس بالفسيفساء من تأليف : عائشة بن عابد بن خضر وإليزابات دوبالندا وأرماندو إيكيفيريا. أصدرته وزارة الثقافة والمحافظة على التراث ونشرته مؤسسة A R S LATINA بالتعاون مع وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية بتونس سنة 2003 بعد طبعه في ديسمبر 2002 بشركة المطبعة الفنية بلافور Lavaur بفرنسا. والكتاب من الحجم الثقيل طولا وعرضا ووزنا : 38،5صم x 24،5صم ووزنه 4،035كغ.

أمّا أقسامه فهي عديدة أهمها:

ــ تصدير للدكتور عبد الباقي الهرماسي وزير الثقافة السابق.

ــ توطئة لجون ماري لوبرتون، رئيس مؤسسة Ars Latina وعنوانها «مغامرة الفسيفساء».

ــ مقدمة عامة للباحثة الأستاذة عائشة بن عابد بن خضر المديرة العلمية للمشروع وعنوانها « الفسيفساء الإفريقيّة أو إبداع فن»

ــ المدارس الكبرى للفسيفساء «الافريقية» وهي ثلاثة بحوث مهمة بأقلام الباحثين الأساتذة المنجي النيفر والهادي سليم وفتحي البجاوي.

ــ مختصر تاريخ المجموعات الكبرى. . .

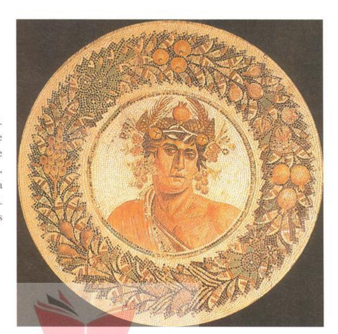
وهي ثلاثة بحوث قيمة للأستاذة الباحثين : محمد يعقوب ومنجي النيفر والهادي سليم وصفوا فيها وتعمقوا بالتحليل في مكونّات «الفسيفساء» بمتاحف باردو وسوسة والجم.

ــ نماذج وصور من الفسيفساء تمثل اشكالا وبدائع تصورّ الفصول والآلهة والبشر والمساكن والحيوانات والبحر والمياه بجميع أصنافها ورموزها.

الإكتشافات :

أربعة بحوث عن أحدث الاكتشافات في مجال الفسيفساء للأساتذة الهادي سليم ومنجي النيفر ونجيب بن الأزرق والطاهر غالية شرحوا هذه الذخائر الجديدة في قليبة (بالوطن القبلي) ونصر الله (من ولاية القيروان) وبالشمال التونسي وغيره.

ــ افريقية الرومانية : أهم المواقع الأثرية بالبلاد التونسية وإنّي لمعترف، قبل تناول هذا المجلد الضخم بالتعريب والتقديم المختصر لبعض فصوله بما فيه من صعوبة تعود إلى دقة بحوثه ودسامتها وخوضها في اختصاص لايتقنه إلاّ أصحابه البارعون في فن الآثار عرضا وتحليلا وتفسيرا وفكّا لرموزه وحلاّ لألغازه. يكاد يحصل إجماع بين الباحثين في علم الآثار أنّ أول الإبداعات في فن الفسيفساء، في العهد البوني، على الأرض التونسية كانت بجهة كركوان وقرطاج، ثم تلتها بدائع في العهد الروماني، وكانت أهمّها وأثراها في جهة الساحل بحضرموت (سوسة) وما جاورها من مناطق مثل الجم وThemetra (شط مريم) وAcholla وUzitta، وأن



BYZACÈNE CÔTIÈRE.
Annus, détail de la mosaïque
Du Génie de l'année et les quatre
Saisons (440 x 590cm), IIIe s.,
Thysdrus (El Jem), Maison de la
Procession dionysiaque, coll.
Musée du Bardo, Tunis

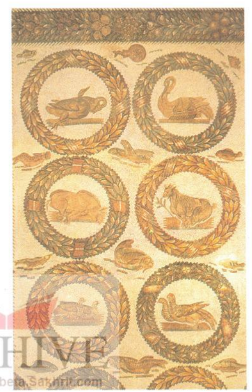
نموّ فن الفسيفساء كان مسايرا للنمو الاقتصادي بالجهة، مع توفر زراعة الزيتون والغلال والفواكه، وخصوصا مع اتساع رقعة تصدير الزيت إلى أروبا وخصوصا إلى عاصمة الامبراطورية الرومانية، روما، في تنافس قوي مع اسبانيا.

ومع نموّ هذا الفن بالساحل، كانت نشأته كذلك في مناطق أخرى من البلاد : في قرطاج وأوتيك وأوذنة مثلا.

أمّا هذا «الابداع» فقد تمثل في لوحات من صنع أنامل فنانين مهرة، استعملوا الرخام بالأساس مادّة أوليّة في قوالب من عجين البلور تصنع لاعتماد الطين المجفف على النار وغبار الرخام بكيفية تبعث على الإعجاب. . . وتدل على الإعجاز : إذ تستحيل آيات بيّنات من «زرابي» مبثوثة في الدور والقصور وغيرها من معالم تلك الفترة، ترمز إلى معتقدات وترسخ مفاهيم، وتعشق آلهةً بعينها، مثل ديونيزوس، فتحيل بذلك على عبادة «باخوس» إلاه الخمر، وسيّد الكون والفصول، وباعث الخير والخصب على الأرض وفي النفوس.

والمشاهد لكثير من هذه اللوحات، لايفوته أن يلاحظ صانعيها بأسلوب اختصوا به، كان له صلة متينة بالنباتات وبالخصوص منها الزهور، فنشأت فسيفساء الأزهار واجتاح مداها عديد المناطق من البلاد : في الجم وأقولا Acholla مثلا، وغيرها كثير، كما تنوّعت ، تبعا لذلك، أشكال اللوحات في رسم تلك الأزهار، فجاءت بعض النمنمات بزهور ذات أربع أوراق، أوستٍّ ، وبأنواع أخرى لأوراق زهور أصغر من غيرها، وبألوان بعضها يختلف عن بعض.

وهناك لوحات أخرى هيمن عليها موضوع الفصول الأربعة، لشدّ انتباه المشاهد إلى قانون الطبيعة وأعاجيبها في دورة منتظمة وإيقاع أزلي يرمز إلى الموت والحياة، مقترنا بمفهوم الخصب والثراء على نحو مافي بعض لوحات الجم ولقد تأكد هذا الفن وازدهر في القرنين الثالث والرابع للميلاد، وأصبح معروفا بالأسلوب



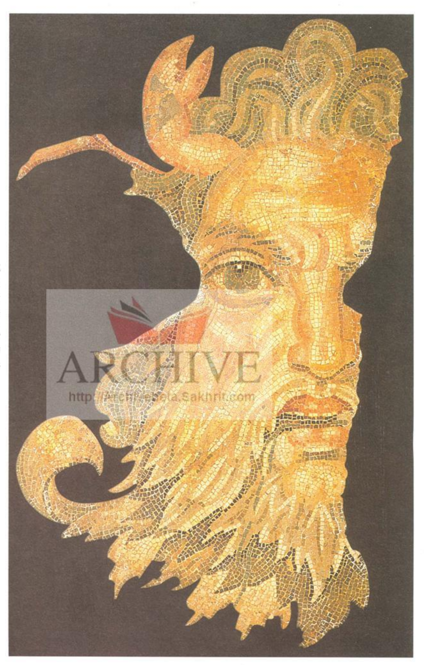
BYZACÈNE CÔTIÈRE.
MOSAÏQUE DES ANIMAUX LIÉS,
III^e s. coll. Thubuxbo Majus (Henchir Kasbet), Musée du Bardo, Tunis

«الأفريقي» (أي التونسي) حتى وإن تغيرت ملامح بعض لوحاته من جهة إلى أخرى من جهات البلاد، على غرار رسم التاج أو بعض الحيوانات في لوحات Thuburbo Majus ، أو على نحو مانشاهد في لوحة شيّقة بأوذنة تمثل مشهدا يقدّم فيه العنب للمزارع Icarios بحضور الملك.

ولا ينبغي أن ننسى موضوع البحر، وما أدراك ما البحر، وتأثيره في النفوس، ورموزه في الفسيفساء التونسية، كما هي الحال في مشهد المحيط بـ Themetra (شط مريم) وفي غيرها من المناطق.



PROCONSULAIRE. DIONYSOS FLANQUÉ D'ICARIOS ET D'UN SERVITEUR
EMBLEMA DU PAVEMENT DU DON DE LA VIGNE À ICARIOS,
(440x570cm), II^e s.,Oudhna, grand oecus de la Maison dite des Laberii, coll.musée du Bardo, Tunis



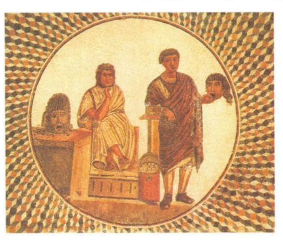
BYZACÈNE CÔTIÈRE. TÊTE DU DIEU OCÉAN III[e] s., Sidi EL Hani, coll. musée du Bardo, Tunis

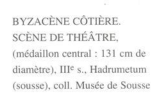
BYZACÈNE CÔTIÈRE.
SCÈNE DE THÉÂTRE,
(57x 35 cm), III^{e} s., Hadrumetum
(Sousse), coll. Musée de Sousse



وخير مثال على ذلك اللوحة الفسيفسائية العملاقة في متحف قصر باردو، المصنوعة في سوسة والتي تمثل إلاه البحرNeptune واقفا في هالة من نور. ومن اللوحات ماكان يصورّ الحياة الثّقافية للناس في تلك العصور، حيث يبرز «الشاعر»، و«الممثّل» ونشاهد الممثلين يقومون بالأدوار، ويتسع بينهم الحوار، وهل تغيب مشاهد صيد الحيوانات عن لوحات المبدعين لفن الفسيفساء في جلّ مناطق البلاد، في الجم أو في أوتيك وسوسة وغيرها. إنها صخور وأحجار في الأصل، ولكنّها صور ومشاهد نابضة بالحياة، ناطقة بأسمى معاني النشاط الإنساني، تتجلى في أبهى حلاها، وتظهر في أزهى ألوانها،وتبرز في أعمق دلالاتها ورموزها ومعانيها.

وقد كان للباحثين والمهتمين بعلم الآثار أن جمعوا الكثير الكثير من هذه الإبداعات في متاحف، لعلّ أشهرها متحف باردو (في باردو بتونس العاصمة)، ومتحف سوسة، ومتحف الجم (من ولاية المهدية بالساحل). لذا يحسن أن نعطي فكرة، ولو مختصرة موجزة، عن الإبداعات الموجودة فيها.





BYZACÈNE CÔTIÈRE.
SCÈNE DE THÉÂTRE,
(médaillon central : 131 cm de diamètre), III^{e} s., Hadrumetum
(sousse), coll. Musée de Sousse



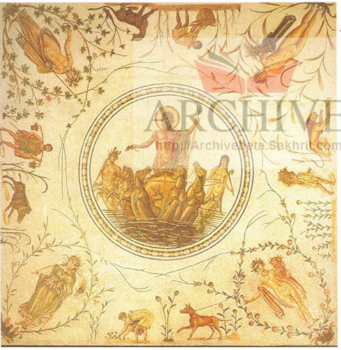
PROCONSULAIRE. HUTTE, TOURS, FORTIN, VILLA, FRAGMENTS D'UNE MOSAÏQUE NILOTIQUE, IIe s, Uzalis (El Alia), coll. Musée du Bardo, Tunis (ou musée de Sousse ANEP)

المتاحف التونسية :

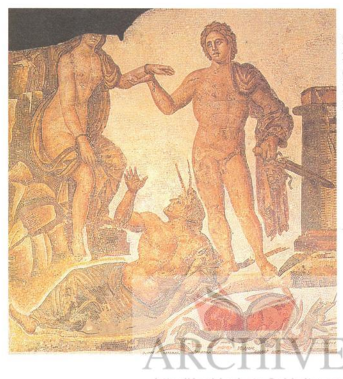
1. متحف باردو :

لاجدال في أن هذا المتحف يعدّ مفخرة من مفاخر تونس في فن التصوير بالحجارة على هذا النحو، أي الفسيفساء، يوجد بأحد قصور بايات تونس في العهد الحسيني، كما هو معروف، وأنّ شهرته جاءت بالأساس من النمنمات التي ترسم أشكالا هندية وأخرى نباتية وزهريّة، وأن أقدم التحف ورد كثير منها من منطقة العالية ومن منطقة Acholla، التي تعد من مباهج عهد Hadrien. ولعلّ لوحة السبّاح LeNageur المصنوعة في الجم، على أقرب تقدير، الأروع والأكثر شهرة في عصرها.

ومن الطريف أنّ فن الرسم قد داخل فنّ الفسيفساء، بكلّ ماله من قواعد وخصوصيات، ومثال ذكر لوحات «نبتون» والأربعة فصول من الشابة (بجهة المهدية) أو لوحة



BYZACÈNE CÔTIÈRE.
NEPTUNE ET LES SAISONS
(490 x 485cm), IIe s.,
Caput Vada (La Chebba), coll. Musée du Bardo, Tunis

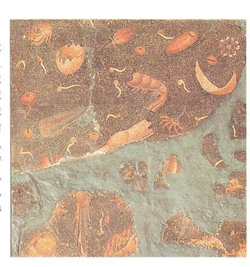


PROCONSULAIRE. PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE, (290 x 275 cm), III^e s., Bulla Regia (Hammam Darraji), coll. Musée du Bardo, Tunis

«الخلاص» المجـلوبة من بلاريّجية (بالشمال الغربي) والتي كانت بحقّ رُسُومًا من صخر، شاهدا على إبداع أصحابها.

ومن خصائص لوحات «باردو» أنها تقدّم مَشاهِدَ أسطورية ميتولجيّة يمتزج فيها الواقع بالخيال، والعجيب بالخارق، وبذلك ترسم عالمنا الثقافي وموروثنا الحضاري لتونس في ذلك العهد.

وغير خفيّ ماترويه لنا الفسيفساء بمتحف باردو من مشاهد للحياة الفكرية أو صور للبحر وأهواله ومغامرات الأبطال فيه أو موائد الأكل الفاخرة ومكوّناتها الغذائية، كاللوحات التي جلبت من أذونة.



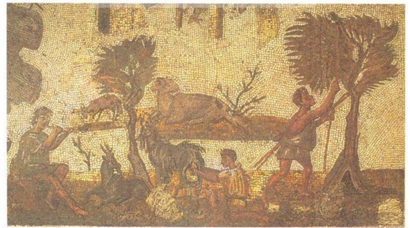
BYZACÈNE CÔTIÈRE. RELIEFS DE REPAS, DÉTAIL DE LA MOSAÏQUE DE LA PIÈCE NON BALAYÉE, (asarôtos oikos), II^e s., Uthina (Oudhna), coll. Musée du Bardo, Tunis



PROCONSULAIRE. SCÈNE DE CHASSE AU JAVELOT, DÉTAIL DU PAVEMENT DES TRAVAUX AGRICOLES (398 x 270 cm), IIIe s, Uthina (Oudhna), Maison dite des Laberii, coll. Musée du Bardo, Tunis

أما حياة الفلاحين فَقَدْ أثرت المشهد الفسيفسائي في متحف قصر باردو بلوحات جاءت بمواقع أوذنة أو أوتيك وطبرقة : كمشهد الفلاح الذي يحرث أرضهُ، أو كمشاهد الصيد وغيرها.

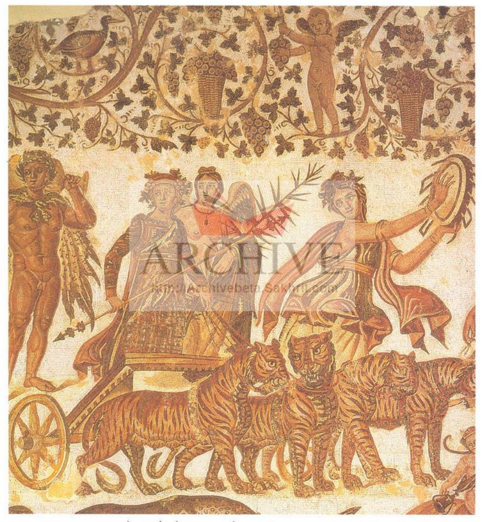
وتتقدّم بنا القرون، والعصور، وتتعانقُ الحضارات المتداولة على أرض تونس ، لنرى بعض ملامح الابداع الاسلامي في الفنون، فنقف على نماذج منه، بالمهدية، مُصوّرة النباتات والطيور والدواجن وكثير من مظاهر الحياة.



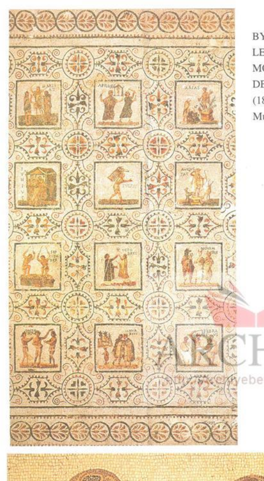
PROCONSULAIRE. SCÈNE PASTORALE, DÉTAIL DE LA MOSAÏQUE DES TRAVAUX AGRICOLES D'OUDHNA (398 x 270 cm), IIIe s., Uthina (Oudhna), Maison dite des Laberii, coll. Musée du Bardo, Tunis

2ـ متحف سوسة:

يشتمل على ماجُلب من مواقع مختلفة : العالية والجم والنفيضة مكنين وسوسة وشط مريم (Thematra) وUzitta. ومن بدائع تلك اللوحات، نرى «الزربية» الوثيرة الشاهدة على روعة غرفة النوم Cubiculum في بيت «فرجيل» بسوسة حسب مايقال.



BYZACÈNE CÔTIÈRE. CORTÈGE TRIOMPHAL DE DIONYSOS,
(450x400cm), II[e] s., Hadrumetum (Sousse), Maison de Virgile, coll. Musée de Sousse,



BYZACÈNE CÔTIÈRE.
LES DOUZE MOIS DE L'ANNÉE, DÉTAIL DE LA MOSAÏQUE DU CALENDRIER DES MOIS ET DES SAISONS,
(186 x 273 cm), III^{e} s., Thysdrus (El Jem), coll. Musée de Sousse

ولعل ألوهية الماء وقدسيته كانت في أكثر اللوحات تجسيدا لهذا المعتقد، وهي تمثل إلاه البحر Neptune يجرها حصانان، بحْريان، وكذلك نجد رسوما تصور مدى الاعتقاد في الجسد وفي درء شرّه، إلى جانب ماتزخر به لوحات متحف سوسة من تصوير للحياة، بحيث يرمز الفنان إلى فصول العام بأربعة شبان.

أما الأدب والثقافة فلهما لوحات شاهدة على اهتمام أبناء ذلك العصر بهما : حيث نرى مشاهد للشاعر فرجيل ودار الأقنعة للعمل المسرحي، كلوحة الأقنعة الثلاثة ، بل ونجد مشْهداً مسرحيا بحاله، فريدا من نوعه في إفريقية. يتمثل في مشاهدة سيدّ في حالة غضب يتوعّد عبدا له، في حين يتضرع الخادم لسيده رافعا يده اليمنى، واضعا يده اليسرى في خصره.

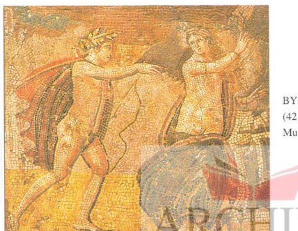


BYZACÈNE CÔTIÈRE. MASQUES DE THÉATRE,
(140x48 cm), III^{e} s., Hadrumetum (Sousse), Maison des Masques, coll. Musée de Sousse

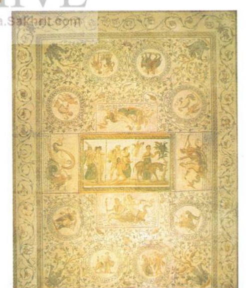
3. متحف الجم:

يتّحفنا هذا المعلم الموجود في Thysdrus الجم بنفائس عديدة منها لوحة تصورّ قاعة كبرى بأحد المنازل، مزخرفة، في شكل خطوط منحنية لمثُلّثات متوازية الأضلاع، مقورة، آية في الجمال.

أمّا الإلاه «ديونيزوس» وخمرياته، ومجالسه، فَلَوْحَاته موجودةٌ بهذا المتحف، وكذلك مشاهد الحياة الزراعية والحقول والحيوانات والطيور وأصناف الزهور بل هناك لوحات تصور مشاهد اللياقة واللباقة والظرف والأناقة بين الرجال والنساء تجلب إعجاب المشاهدين.



BYZACÈNE CÔTIÈRE. SCÈNES GALANTES (42 cm de côté), III^{e} s., Thysdrus (El Jem),coll. Musée d'El Jem



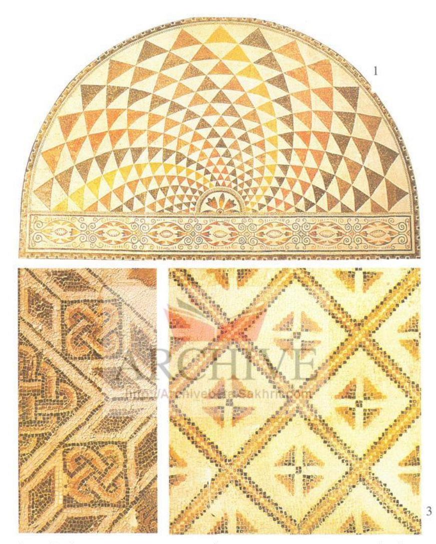
BYZACÈNE CÔTIÈRE. GRAND PAVEMENT DU COURONNEMENT DE DIONYSOS ET DE SILÈNE IVRE, ENSEMBLE ET DÉTAILS, (170 x 110 cm pour le tableau central), III^{e} s., Thysdrus (El Jem), Maison dite du Silène à l'âne, coll. Musée d'El Jem



BYZACÈNE CÔTIÈRE. ARBRES, OISEAUX ET CHOUETTE, DÉTAILS DE LA MOSAÏQUE DE LA CHOUETTE ET DES OISEAUX
(60 x 40 cm), IIIe s., Thysdrus (El Jem), coll. Musée d'El Jem



وهل أروع مشهْداً وأبدع فنّاً من رسم لوحة قاعة التبردّ Frigidarium «دار أفريكا» شداً لانْتباهِ الزائرين! إضافة إلى لوحات أعجوبة رامزة إلى امبراطورية روما وإلى مستعمراتها تجسّدت في شكل رؤوس وأجسام تحيل على تلك البلدان : افريقيّة (تونس)، مصر وآسيا واسبانيا وصقلية وترمز إلى خصائص كل بلادِ وخصوصياتها.



1 - BYZACÈNE CÔTIÈRE. DEMI-BOUCLIER FORMÉ PAR DES TRIANGLES ENCHEVÊTRÉS (450x270cm), III[e] s.,Thysdrus (El Jem),coll.musée d'El Jem

2 - BYZACÈNE CÔTIÈRE. DEMI-ÉTOILE DE QUATRE LOSANGES, DÉTAIL DE LA MOSAÏQUE DE NEPTUNE À LA CONQUE ET LES QUATRE VENTS,
VI[e] s., Hadrumetum (sousse), coll.musée du Bardo, Tunis.

3 - BYZACÈNE CÔTIÈRE. COMPOSITION DE QUADRILLAGE OBLIQUE,
détail d'une mosaïque funéraire d'Amianthus,IV[e] s., Thœnœ (Henchir Thina),coll. Musée archéologique de Sfax

الاكتشافات الحديثة :

مايزال الباحثون في علم الآثار منهمكين في التنقيب عن كنوز أخرى ونفائس لإبداعات أبناء تونس في العصور الخوالي، وقد توصلّوا في السنوات القليلة الماضية إلى اكتشافات جديدة تكشف بدورها عن مخزوننا الفسيفسائي وتزيد في تلميع صورة هذا المشهد الإبداعي العجيب. من ذلك اكتشافاتهم لبعض اللوحات الرائعة في كل من قليبية بالوطن القبلي ونصر الله (من ولاية القيروان).



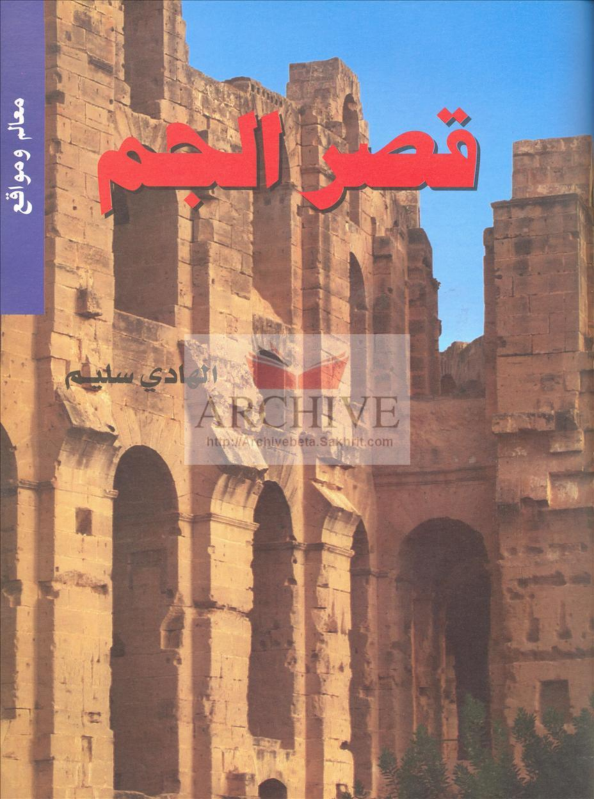
PROCONSULAIRE. LE SAVETIER ENCHAÎNÉ,
IV^e s., Clupea (Kélibia), coll. Musée d'El Jem

وأولى هذه الأعمال فسيفساء « إسكافي قلبية» Clupea تجسّد بدقة عجيبة جلوس إسكافيّ في دكانه، بعينين واسعتين ونظرة حادّة، وفم مكتنز، وأنف مستقيم ولحية طويلة، وشعر في الرأس كثيف أشعث، وعلى ركبته حذاء يستعد لتسويته، وحوله أدواته ووسائل عمله. وأمّا فسيفساء منطقة نصر الله، قرب القيروان، فهو اكتشاف حديث جدا، تمّ في سنة 1997، أزيح به النقاب عن حمامات للمياه رومانية، وماعثر عليه من العمل، غرفة البرد Frigidarium يقابلها حوضان من فسيفساء، يُمكّن الدخول إليها بابان في المحور الشرقي ـ الغربي ومثلهما نظيره الجنوبي الشمالي، والمشهد يصورّ انتصار إلاه البحر Neptune.

خاتمة:

هذه بعض إبداعات أبناء هذه البلاد، في عهود سابقة، جاءت بها أناملهم الرائقة، فكانوا بحق فنانين، حسّاسين، مهرة، أبدعوا، فأقنعوا وأشعوا، فازددنا بأعمالهم غبطة، ولعجائبهم إعجابا، إذ أنقطوا الصخر، وصوروا بالحجر، ماشاهدوا وما تخيلوا، فجاءت روائعهم «زرابي» مبثوثة، مصنوعة من حصيّات رخامية بديعة الأشكال، جميلة الألوان، تشي بمعتقدات الناس، آنذاك، وتعطي فكرة واضحة صادقة عن أنواع أنشطتهم، اليدوية منها والفكرية : فلاحة وصناعة وتجارة وثقافة متطوّرة، فإذا المشاهد لهذه اللوحات كأنّه معاصر لتلك الفترة البعيدة، تفتح أمامه سجل الحياة اليومية لتلك العهود، فيرى ما اشتملت عليه بيوت الناس من مرافق عيش وعناصر رفاه ومعالم، وثبة فنيّة رائقة، ويتأمل ما في محيطهم من فرص الترفيه، كالصيْد بحرا وبرآ، وقد كان للْبحر كذلك تأثير في نفوسهم، وفي نمط حياتهم وتفكيرهم، في امتزاج عجيب ولقاح مفيد مع الحضارة الاغريقيّة ونظيراتها التي جاءت بعدها، وصولا إلى العهد الإسلامي وتوقفًا عند الفترة الفاطميــــة بمدينة المهديّة، في القـــرن الرابع للهجـــرة (ق 10م).

وجدير بالملاحظة أنّ كل هذه اللوحات من الفسيفساء تنتمي إلى جهات عديدة من بلادنا، شمالا وجنوبا، شرقا وغربا، بحيث صارت بعض المدن أو المناطق رموزا لازدهار فنّ الفسيفساء، وتأكّد عراقة المدرسة الافريقية (التونسية) لهذا المجال الثقافي المهمّ، في طبرقة وكركوان وقليبية وقرطاج وأوذنة ودقة وبلاريجيا وحضرموت (سوسة) وشط مريم والعالية والجم والمهدية وغيرها، تشابهت فيها الأشكال في كثير من الأحيان، واختلفت أو تمايزت في أحيان أخرى، إلاّ أنها اتحدت في كونها بقيت (وستبقى) مصابيح تضيء شارع الثقافة الكبير في تونس الإبداع والامتياز، وأروقة الفنّ في هذه الأرض الخيّرة، يتسع إشعاعها في العالم يوما بعد يوم، وتمثل أحد مقومات هويتنا الثقافية في زمن العولمة.


معالم ومواقع
قصر الجم
الهادي سليم

إنّ الملعب المدرج بالجمّ الذي يعتبر العلامة المميزة لتونس الرومانية، تماما مثل حنايا قنوات مياه زغوان الشامخة المهيبة، يعدّ في نظر القدامى والمحدثين أجمل معلم من معالم إفريقيا في العهود القديمة. وقد كان المؤرخون والجغرافيون العرب في العصر الوسيط يصنفون هذا المعلم ضمن العجائب الكبرى التي ورثناها عن الماضي. أمّا الرحالة الأروبيون في القرون الأخيرة الشغوفون بنداء المدن التي لا حياة فيها، فقد كانوا مأخوذين، هم أيضا، بعظمة وجلال هذا المعلم القائم وسط السباسب الجرداء الشاسعة حيث «تطفو رائحة الملح والطين». وكانت عزلة هذا المعلم التي لاتحدّ تضفي عليه حينئذ من العظمة ماهو جدير بمصر الفرعونية. وحتى في وقتنا الحاضر، فإنه ليس هناك ما يهيئ الزائر لرؤية قصر كوليزي آخر، يبرز فجأة أمامه على مسافة خمسة عشر كيلومترا، في محيط مختلف أصلا عن محيط «المدينة الخالدة». وفعلا فإن كتلته الهائلة المرتسمة على مشارف الأفق، مهيمنة بعلوها الشامخ على المباني العصرية المنخفضة المتراصة على أقدامها، توحي أكثر بوضع الأهرام.

على أن مدرّج الجمّ هو قبل كلّ شيء في نظر علماء الآثار والمؤرخين الحديثين عمل معماري وفني من الطراز الأول، يشهد بالرقي العجيب لهذه المدينة وهذه المقاطعة، ويشكّل على مدى العصور مسرحا لأحداث تاريخية عظيمة.

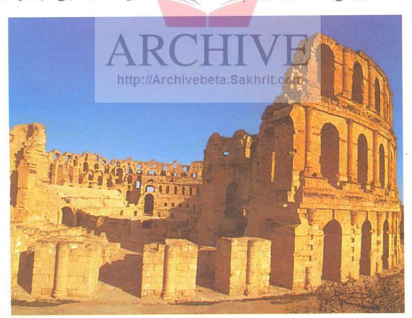
عمل معماري وفني عظيم :

من وجهة التصميم والمعمار اتخذ «كوليزي» رومة، بدون أدنى شكّ، مثالا وأنموذجا «لكوليزي» الجمّ الذي لا يقلّ عنه إلاّ من حيث المقاييس والأبعاد ومن حيث السعة : 527 مترا كمحيط مقابل 427 مترا؛ و188م. x 156م مقابل

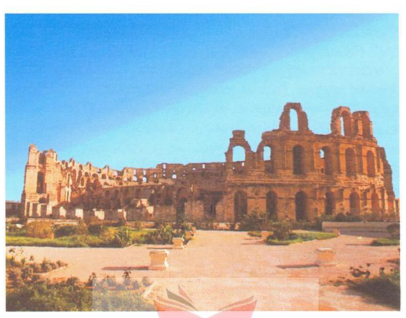


الجم المدرج الكبير (الواجهة الجنوبية)

148م. x 122م. بالنسبة للمحور الأكبر؛ و84 م. x 54+ م. مقابل 64 م. x39 م. بالنسبة للمحور الأصغر؛ و3000+ إلى 5000+ متفرج مقابل 27000 إلى 30000 متفرج. ويمكن تصنيف «قصر» الجم ضمن كبريات الملاعب المدرّجة الرومانية من الطراز الأول، وقد يأتي في المرتبة الثالثة بعد رومة وكابو (Capoue)، ولكن قبل آرل (Arles) ونيم (Nimes) بشوط بعيد. ولئن كنّا نعرف أن «كوليزي» رومة قد تمّ تدشينه في سنة 80 بعد الميلاد، فإن تاريخ بناء قصر الجمّ يبقى من قبيل الإفتراضات والتخمينات. وقد نتج عن فقدان وثائق منقوشة أو أدبية ثابتة ظهور عدد وافر من التواريخ المقترحة. وكثيرا مانسبت إقامة هذا المبنـى إلى غورديـــــان الثـــالث (Gordien III)، الذي قد يكون كرّسه في أواسط القرن الثالث لتخليد مجد هذه المدينة التي ساعدت جده على بلوغ مرتبة الإمبراطورية في سنة 238. وهناك أيضا من يرجعه إلى عهد الأباطرة الأنطونيين (Antonins) أو إلى أواخر القرن الثاني اعتمادا على استدلالات تتصل بأسلوب البناء، كما أن هناك من يعيده إلى العهود القديمة المتأخرة مستدلا على ذلك بنفس الإعتبارات المتقدمة. وهناك افتراض آخر أحدث عهدا يحدد لهذا المعلم تاريخيا أقرب إلى المعقول وهذا الافتراض يربط عدم إتمام نحوت أغلاق عقود الأقواس بالطابق الأرضي إلى الإضطرابات التي شهدتها المدينة في سنة 238، ويقترح إذن أن تكون أشغال البناء قد بدأت حوالي سنة 230 في أوائل مدّة ولاية غورديان (Gordien) على مقاطعة إفريقية. ومما يزيد في تأكيد ترشيح هذا الرجل للإقدام على هذا العمل الضخم، أنه كان مشهورا بتشجيع الفنون وبالإقبال على الألعاب، وكانت له ممتلكات ومكاسب ومصالح بمدينة الجمّ ومنطقتها. لكن هذه الآراء تبقى كلها افتراضات قريبة أو



الجم المدرج الكبير (منظر من الجانب الجنوبي الشرقي)

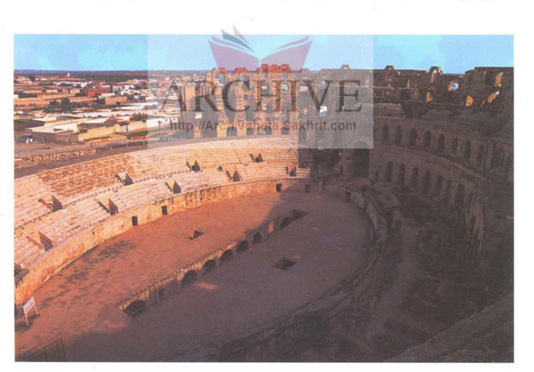


الجم المدرج الكبير (الواجهة الشمالية)

بعيدة الإحتمال، وقد يكون من الجائز ـ نظرا لفقدان براهين لا جدال فيهاـ أن تكون الطبقة الثرية من سكان المدينة هي التي بادرت في أوج ازدهارها، خلال العقود الأولى من القرن الثالث بعد الميلاد بتزويد مواطنيها بملعب مدرّج قادر على مظاهاة ملعب «الكوليزي» من حيث الروعة والشهرة.

ومهما يكن من الأمر، فإن «قصر» الجمّ هو من آخر ما أقيم من المعالم العظيمة الشامخة في العالم الروماني، إن لم يكن آخرها على الإطلاق. وقد استوحي مثاله من تصميم الكوليزي لكنه بني بعده بقرن ونصف، وبعد أهمّ المباني الشهيرة العديدة الأخرى بعدة عقود من السنين على الأقلّ. وقد استفاد من التطوّرات والخبرات المتجمّعة طوال السنين. وبذلك تمّ فيه تجنّب أنواع من النقص كشف عنها الإستعمال في مبان أخرى. من ذلك أن الزوايا الضائعة التي كانت تحجب الرؤية بالنسبة إلى المشاهدين في أعلى المدرّجات على مدى 7 أمتار بروما قد تمّ تخفيضها إلى 5 أمتار فقط. كما أن السراديب السّفلى قد تمّ حفرها وإدماجها بالمباني بصفة لاحقة في الكثير من الملاعب الكبرى، عندما أبرزت التجربة والممارسة عيوب اتخاذها تحت المنصة الشرفية أو خارج المبنى تماما. أمّا بالجمّ فقد تمّ التفكير فيها مسبقا ضمن مثال البناء الأصلي وكانت بذلك جزءا لا يتجزأ من ميدان الألعاب، مما يمثل مزايا واضحة جليّة فيما يتعلق بسير الأنشطة وانسجام الشكل المعماري. وهناك أشكال أخرى من التطوّر والتقدم تبرز تحكما أفضل في مشاكل توازن قوى الضغط: فاتخاذ عدد من السقوف المعقودة مساو لعدد الأقواس والحنايا قد أتاح إزالة الضغوط الدافعة في مستوى الواجهة، وتجنّب الوصلات الرابطة بين العقود، وإعادة استخدام نفس تركيبات الاسناد، وإنجاز عدة عقود في آن واحد باستخدام عدة فرق من

البنائين تعمل في نفس الوقت. كما أن المداخل والتوزيعات والمخارج داخل المبنى قد تمت دراستها بشكل أفضل وجاءت فيما يبدو أكثر اتقانا منها بأي مكان آخر. وعلى غرار الملاعب الكبرى العصرية لكرة القدم فإن قصر الجم كان فيما يبدو يمتلىء بالمشاهدين ويخلو في ظرف بضعة دقائق بدون ازدحام ولا اضطراب أو تشويش. ويجدر بنا أن نشير في آخر الأمر إلى نظام صرف المياه الذي كشفت عنه الحفريات الحديثة العهد والذي يحسن الإطلاع عليه خصوصا في هذه المنطقة القاحلة التي كان الناس يحرصون فيها قبل كل شيء على عدم التفريط في أية قطرة من الماء. وفعلا فإن مياه الأمطار النازلة فوق المبنى تسيل حتى أسفل المدرجات، ثم تبلغ موقع المنصة الشرفية حيث تتلقاها سواق تجري فيها داخل المعبر المحيط بميدان الألعاب. وهناك تقودها أرضية مفروشة بهشيم الحجارة المكسو بملاط عازل كتيم نحو قنوات مجهزة بفتحات تفقّد وصيانة مغطاة، وبأحواض صغيرة للترسيب معدة لإزالة الشوائب والأوساخ. وتطوف حول كامل المبنى قناة كبيرة مهيّأة لتجميع المياه ومغطاة بسقف من الزاج المعقود مصنوع من خليط من هشيم الحجارة والملاط ومجهز باثنتي عشرة فتحة صيانة تفصل بين الواحدة والأخرى مسافة 52 مترا. وهذه القناة تسمح بإيصال السائل الثمين إلى أحواض كبرى أو فسقيات ومواجل ضخمة تقع على مسافة نحو مائة متر شمالي الملعب المدرج، وقد كانت آثارها لاتزال ماثلة للعيان في أوائل هذا القرن.

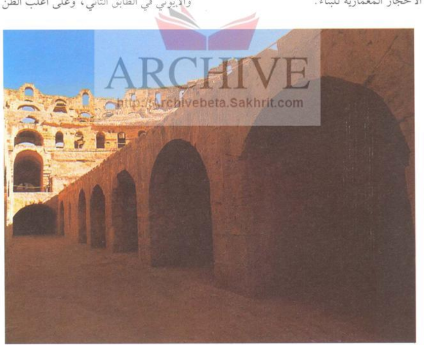


الجم المدرج الكبير - حلبة المصارعة وبعض المدارج المعادة بناؤها

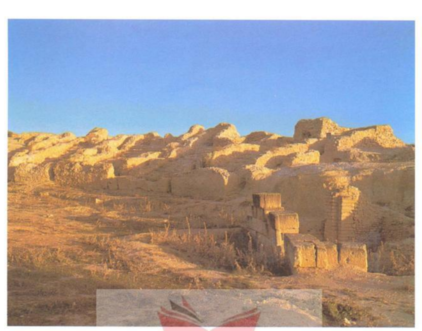
وإلى جانب مثل هذه الابتكارات فإن قصر الجمّ يتميّز بعدة خصائص معمارية وفنيّة. وهو يفرض نفسه قبل كل شيء بمظهره المفرط في الكثافة والسّماكة ممّا يميّزه بوضوح عن كلّ المباني الأخرى. وهذه الخاصيّة ناتجة عن عظمة سمك الجدران والركائز، وقلّة بروز الطّنوف، وغلبة الممتلآت على الفراغات. والسبب الذي فرض كل هذه الكثافة هو طبيعة حجارة البناء وهي نوع من الحثّ الرملي الذي لا يحتمل الضغط كثيرا.

ومما يزيد في الشعور بطابع الكثافة مظهر الصرامة التي تضفيها على المعلم قلة الزينة والزخارف وهي ناشئة لا محالة عن طبيعة المادة الحجرية التي لا تصلح كثيرا للنحت. كما يعود الإقتصاد في الزينة أيضا إلى إرادة في توخّي البساطة الجمالية التي تتسق وتنسجم تماما مع ضخامة الأحجار المعمارية للبناء.

ولئن كانت سحنة الكثافة والصرامة الكالحة لهذا المبنى تسمه بطابع الهيبة، فإنّما تصطبغ به الحجارة من ألوان متدرجة دافئة، وما يكسوها به تقادم الزمن من غشاء شبيه بلون الذهب، وكذلك الإختيارات الفنية في زخرفة الواجهة، تضفي كلها على المجموعة من الروعة والجمال مايندر أن نراه في مكان آخر. وقد تمّ الإعراض عن الطراز «الدوري» في العمارة، المألوف عادة في كل مكان، كما حصل التخلّي عن التوجّه الذي اعتمد في مبنى الكوليزي، حيث نرى فخامة العمارة تتزايد مع ارتفاع الطوابق، منتقلة من الطراز «الدوري» إلى الطراز «الايوني» ثم «الكورنتي». فوقع الاختيار، بالنسبة إلى قصر الجمّ، على الطراز الكورنتي في الطابق الأرضي والطابق الثالث وعلى الطراز «الخليط» بين الكورنتي والايوني في الطابق الثاني، وعلى أغلب الظن في الطابق



الجم المدرج الكبير ـ المباني التحت أرضيّة

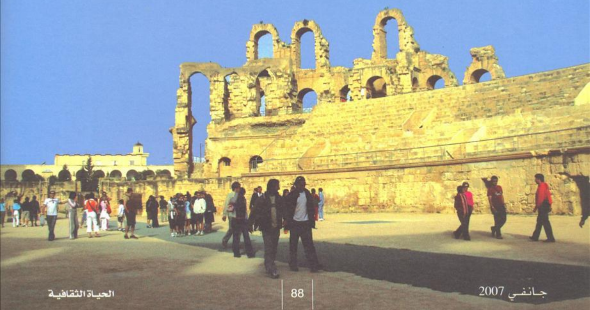


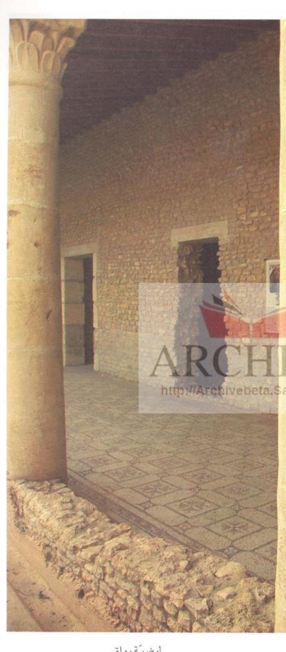
الجم المدرج الصغير

«الآتيكي» ـ وهو الطابق الذي يأتي في قمة المبنى ويكون قليل الارتفاع ومشتملا على فتحات صغيرة بدل الحنايا والأقواس. ولم يعد أحد اليوم ينكر وجود هذا الطابق الأخير بحكم بقاء عناصر منه لا تزال بادية للعيان. ومهما يكن من أمر فإن قصر الجمّ الذي يبلغ ارتفاعه 36 مترا هو الملعب المدرج الوحيد، مع كوليزي رومة، الذي نجد به واجهة ذات ثلاثة مستويات من الأروقة لاتزال سليمة في معظمها. فالمباني الضخمة الأخرى التي يحتمل أنها كانت تشتمل على نفس الشكل والترتيب، لم يبق منها سوى الطابق الأرضي. أما المباني العديدة الأخرى التي حصلت المحافظة عليها في شكل أكمل فإنها لاتملك سوى طابقين فحسب مثلما هو الشأن بالنسبة إلى ملاعب مدن «نيم» (Nimes) و«آرل»(Arles) و«بولا» (Pula) ولئن سلمت واجهة قصر الجمّ نسبيا وجزئيا من عوادي الزمن ومن أيدي الناس، فإنّ الأمر لم يكن كذلك، من سوء الحظ بالنسبة إلى المدارج، بالرغم عن بقائها سليمة إلى حدود القرن الحادي عشر على الأقل حسب شهادة الكتاب العرب الذين عاشوا في العصر الوسيط. وقد كانت هذه المدارج تنقسم إلى ثلاثة أقسام تفصل بينها حواجز درابزين وتؤدي إلى كل منها مرقاة مخصوصة. وتنتهي هذه الأقسام بمصطبة مسطّحة قليلة العرض تتكون منها المنصة الشرفية المخصصة للأشخاص المرموقين. ويتوزع المشاهدون وفقا لسلم الترتيب الإجتماعي والسياسي السائد بالمدينة، والذي نجد بذلك صورة منه فوق المدارج. وقد أمكن العثور أثناء الحفريات الأخيرة على العديد من أجزاء المقاعد، التي تحمل في بعض الأحيان حروفا تشير إلى البقاع المخصصة لذوي المكانة من بين المشاهدين. وقد استخدمت كلّ هذه البقايا وغيرها في إعادة بناء قسط هام من المدارج وجزء من المنصة الشرفية.

أمّا الحلبة وملحقاتها بـ«قصر» الجمّ فإنها بقيت أسلم بكثير مما نراه برومة أو بآرل. وإننا نرى فيها من أشكال الترتيب ما توفّر لنا دراسته عناصر الإجابة عن الأسئلة التي تثيرها بعض المباني الأخرى التي لم تحظ هياكلها بنفس الدرجة من السلامة. وهي تلفت الإنتباه من أوّل وهلة بفضل ماتتسم به من التجانس البساطة ويحيط بالحلبة جدار المنصّة الشرفية الدائرة، الذي يبلغ ارتفاعه 3،50 من الأمتار، وهو مكسوّ بصفائح المرمر في أسفله، وبملاط سميك مخلوط بهشيم القرميد ومطلي بأشكال تحكي هيأة المرمر في الجانب الأعلى. ويشتمل هذا الحائط على ستة أبواب تنفتح على معابر خاصة بالخدمات، وعلى بابين كبيرين ذوي مصراعين عرض الواحد منهما 4،50 من الأمتار، يقعان في طرفي المحور الأكبر، تخرج منهما مواكب الطواف التي تسبق الألعاب والتي تمرّ بالفسحتين الرئيسيتين حيث يقوم سمط من الحجرات الصغيرة، منها أربع ذات تجويفات ومزدانة بالفسيفساء، كانت فيما يبدو تستخدم كمصليّات أو معابد يتقرّب فيها إلى آلهة الملعب المدرّج.

وتحت أرض الحلبة يلتقي نفقان [illegible] من الخارج عن طريق مسلكين منحدرين يسيران في اتجاه متعمد مع المحور الأكبر وقد تمت تهيئتهما في طرفي السرداب الأكبر. ويوجد على جانبي هذا السرداب 16 مقصورة، وهو في الجزء الأوسط منه، مكشوف ومفتوح على الحلبة، موفرا بذلك الهواء والنور لمجموعة الأنفاق والسراديب. وكانت هذه الفتحة تغطّى عندما تبدأ الألعاب بواسطة أرضية متحركة من الخشب لا تزال آثار إركابها وإطباقها بادية للعيان. أما السرداب الأصغر المهيأ على طول المحور الأصغر للملعب، فقد كان ينفذ إلى فتحتين في أرض الحلبة ترفع عبرهما أقفاص الوحوش. وكانت توجد مراق ومدارج عديدة تصل بين الطابق الأرضي وما تحته من معابر ومعدات. وكانت المقصورات معدةً لإيواء الحيوانات أو لتقبّل جثث المصارعين. وكان الماء الضروري لصيانة المبنى وضمان سيره الطبيعي يستمد من بئر حفرت بإحدى الحجرات الموجودة تحت الأرض. على أن فحص السراديب والحلبة ومجموعة الأبنية الموجودة بالطابق الأرضي ينفي قطعيا الرأي الذي كان سائدا في السابق والقائل بتنظيم مسرحيات معارك بحرية وغيرها من العروض المائية داخل هذا المعلم. هذا وإن ندرة المياه وما يضاف إليها من فقدان أيّ تجهيزات جدية تضمن



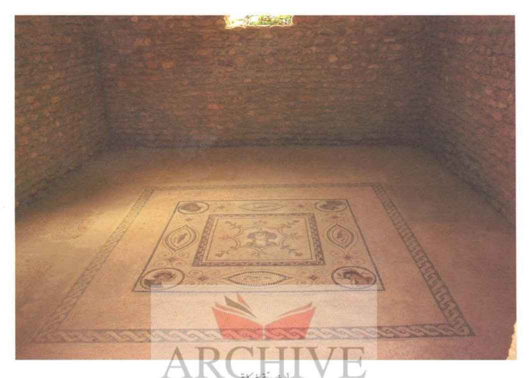


أرضيّة رواق

الكتامة ضدّ التسرّب، ومن مخاطر انهيار البناء، تسمح لنا بالتخلص نهائيا من هذا الإحتمال. ونؤكد كذلك بأن الأنفاق والمعابر الموجودة تحت الأرض كانت في مختلف الأزمنة والفترات تحفز وتحرك خيال الرواة والزائرين، الذين اعتبروها منطلقات لطرق مدفونة تحت الأرض تربط بين مدينة الجمّ وساحل البحر الواقع على مسافة أربعين كيلومترا من ذلك المكان. ومن المعلوم أن هذه الأنفاق كانت بكل بساطة تستخدم للربط بين المبنى وبين الاسطبلات الموجودة قريبا منه. لكن أشدّ ما حرّك فضول الزائرين وخيالهم في السابق، هو بالخصوص وجود معلم متميّز بمثل هذه الضخامة والمهابة في منطقة تتسم بقلة الموارد إلى حد بعيد. وقد بنيت أغرب الإفتراضات وقدّمت لتفسير هذا الحدث «الشاذ». وكانت أقل هذه الإفتراضات غرابة تعطي ملعب الجمّ وظائف إقليمية بل وحتى مقاطعية. أما أبعدها عن الصواب فهي ترى فيه نزوة إمبراطور غريب الأطوار والطباع، أقام «ملعب الكوليزي في قلب الصحراء» متغنيا بعظمة رومة ومجدها، بل ومتحديّا المعقول. وفي الحقيقة فإن البحوث الحالية قد بيّنت أن أهمية هذا الملعب المدرّج تتناسب تماما مع ثراء المدينة الرومانية التي سبقت قيام مدينة الجمّ الحالية، وهي تيسدروس (Thysdrus).

الملعب شاهد على صعود مدينة:

إن صعود مدينة تيسدروس (Thysdrus) في العهد الروماني فيه لأوّل وهلة، شيء من المفارقة والتناقض. وفعلا فإنّ الجمّ وأريافها القريبة تشكو ظروفا طبيعية، إن لم تكن سيئة تماما، فإنها على الأقل غير مساعدة كثيرا على

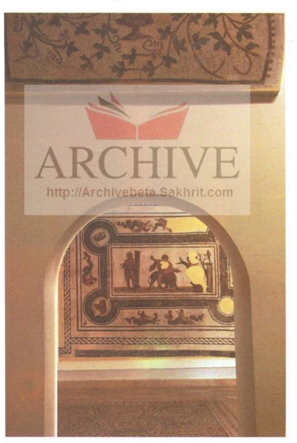


أرضيّة غرفة

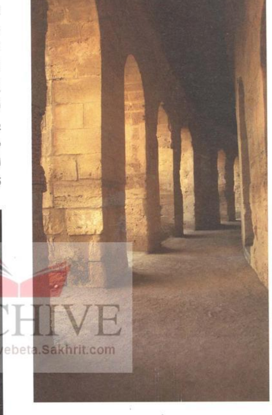
ازدهار مركز حضري كبير، فالتربة طينية ثقيلة وقليلة الخصوبة، والأمطار قليلة وغير موزعة بانتظام، والطبقة المائية بعيدة العمق وضئيلة الحجم وذات ملوحة كبيرة، والعيون والمنابع مفقودة عمليا، ومقاطع الحجارة بعيدة المسافة، والموقع الإستراتيجي غير جيّد. وكل هذه المساوئ، بالإضافة إلى المتاعب التي يسببها المناخ القاري المدمّر، هي التي تفسّر المباني المتواضعة للمدينة. رغم أنّه لمّا قدم يوليوس قيصر إلى إفريقية في أواسط القرن الأولّ قبل الميلاد ليقوم بمحاربة خصومه الجمهوريين قد كانت تيسدروس تملك كمية هامة من القمح كان خزنها عدد من التجار والفلاحين الإيطاليين. وكانت بالإضافة إلى ذلك محمية بأسوار على جانب كبير من القوة والمناعة. غير أنّه عندما أراد قيصر غداة انتصاره النهائي، معاقبة المدن التي انضمت إلى أعدائه، فإنه لم يكن بوسعه أن يطالب تيسدروس الا ّبتقديم كمية من القمح لأنها لم تكن سوى «قرية حقيرة» حسب تعبير المصادر اللاتينية. والأثر الوحيد الذي يمكن أن ننسبه إلى ذلك العهد البعيد أو إلى أوائل فترة الإمبراطورية هو ملعب بدائي محفور بتمامه في الصخر، يمكن أن نضيف بناءه إلى أولائك التجار الايطاليين الذين ذكرتهم النصوص أو إلى المنحدرين من أصلابهم، وهذا يدل على شغف مبكر ـ على الأقل ـ بالألعاب، كما يترجم مع ذلك عن مدينة ضئيلة الأهمية. وينبغي أن ننتظر حلول العهد الفلافي (Flaviens) ونهاية القرن الأولّ بعد الميلاد لنشهد بعض التوسيع في حجم المدينة بواسطة أشغال إعمار وبناء فيها، وأعمال لجلب المياه إليها،

وخصوصا في شكل إبدال الملعب البدائي الأوّل بملعب آخر أكثر تطورّا فيه أقسام مبنية ومسندة إلى نفس المنحدرات التي نحتت فيها المدارج الأولى.

إن عهد الإزدهار الأكبر سوف لن يفتح إلاّ في القرن اللاحق ، بالغا أوجه في الحدّ الأخير من نهاية القرن الثاني وخلال العقود الأولى من القرن الثالث وتحت حكم السيفيريين (Severes) بلغت المدينة درجة عليا من النموّ إلى حدّ أنها أصبحت تنافس «هدرومات» (Hadrumete) ـ وهي سوسة الحالية ـ وتحتل المرتبة الثانية بين مدن المقاطعة. وقد توّج هذه المسيرة الصاعدة قيام مدينة الجمّ بدور من أعظم الأدوار في سنة 238 بعد الميلاد. فقد كان من نتائج ضغوط الجهاز الضرائبي الذي انسدت أمامه الآفاق في نطاق إمبراطورية باتت في حالة متأزّمة، ان بادرت هذه المدينة الثرية إلى إعلان ثورة كان لها ماكان من الآثار والعواقب على نطاق العالم الروماني بتمامه، إذ أنها أدت إلى الإعلان عن غورديان (Gordien) امبراطورا. ولم تتردّد كل من قرطاج ورومة في المصادقة على انقلاب تيسدروس وفي اختيار غرديان



جزء من زينة وزخارف المتحف



رواق فوقي

لذلك المنصب. وبذلك ندرك مدى المسافة التي قطعتها القرية الصغيرة منذ عهد يوليوس قيصر. وقد أصبحت بفضل زراعة الزياتين وصناعة الزيوت وبفضل تطور الصنائع والحروف المختلفة، نقطة الإنطلاق ومدار التوزيع بالنسبة إلى التجارة، سواء على نطاق المقاطعة أوعلى صعيد الإمبراطورية كلها. وكانت في ذلك تقوم بدور شبيه بدور صفاقس في الوقت الحاضر. وكانت تيسدروس في أوج ازدهارها تغطي مساحة تقارب 200 هكتار وتزدان بجملة من المباني والمعالم الفاخرة. وكانت تملك آنذاك مركض خيل أيضا هو في حجم مركض ماكسانس (Maxence) برومة. وكان يمتد على 550 مترا طولا و95 مترا عرضا، ويتسع حسب التقديرات لما يناهز 30000 متفرّج، بالرغم عن عدم إزالة كامل التراب الذي كان يغمره. أمّا الحمامات العمومية التي تمسح 2400 متر مربّع، فإنها بالرغم عمّا يوجد في أرضيتها من لوحات فسيفسائية جميلة، ليست فيما يبدو في مستوى أهمية تيسدروس، بل إنه يمكن اعتبارها في درجة حمامات الأرباض والضواحي على أنه قد عثر منذ سنوات عديدة على قطعة من زينة معمارية

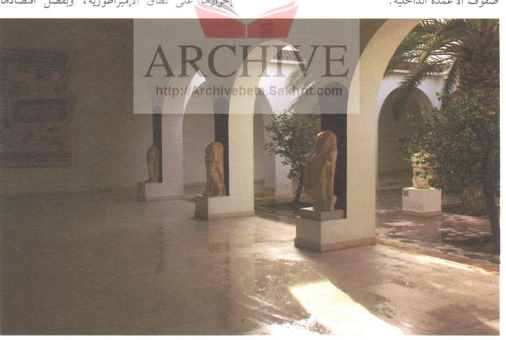
رواق سفلي

يمكن أن تكون جزءا من حمامات ضخمة عظيمة جديرة بهذه المدينة.

وهذا الجزء المعماري يتمثل في أكبر تاج عمود اكتشف بالبلاد التونسية على الإطلاق. وحجم هذا التاج يساوي 1،82 مترا. وقد أمكن تقدير ارتفاع العمود الذي كان ينتمي إليه بما يعادل 15 مترا. ومثل هذه الركائز تناسب نوعين من المباني : فإما أن يكون معبدا يساوي في حجمه أكبر معابد رومة، وإما أن تكون حمامات في منتهى الفخامة وضخامة الحجم. وقد اتخذ أثرياء سكان تيسدروس أيضا بيوتا فاخرة تتجاوز مساحتها في الغالب 2000 متر مربع، وتبلغ في بعض الحالات 3000 إلى 3500 متر مربّع وبعضُ هذه البيوت فخمة رائعة حقا بقاعاتها العظيمة المهيأة للإستقبالات التي تغطي ما يساوي أو يزيد عن 200 متر مربع، والمقامة على صفوف الأعمدة الداخلية.

لكن أصحاب هذه البيوت قد أرادوا أن يبرزوا مدى عظمتهم وقوتهم في زينة أرضيات بيوتهم بالخصوص. وقد عرضوا فيها حبّهم للترف وشغفهم بالبذخ، من خلال لوحات فسيفسائية تصورّ غالبا جوانب هامة من الحياة اليومية وتعكس شواغل السكان. من ذلك مانجده فيها من موضوعات تشيد بالثروة الزراعية والتجارية وتمجّد الآلهة التي تنعم على الناس بمثل هذه الخيرات، ومن مشاهد لألعاب المدرجات تحيي فترات مثيرة أو تخلّد ذكرى أصحاب الهبات السخية، ومن مآدب وأوقات فراغ وترفيه، ووفرة في جميع أنواع الموادّ والثروات تتغنّى بفرحة الحياة لدى الطبقة الميسورة، ومن مناظر غرامية مقتبسة من حياة مقصورات الخلوة.

هذا وقد كانت المقاطعة بتمامها وكمالها عندئذ في أوج ازدهارها بفضل اقتصادها المتطورّ الثريّ، وبفضل إحرازها على نطاق الإمبراطورية، وبفضل اقتصادها



منظر داخلي للمتحف



نماذج منحوتات بمتحف الجم

المتطورّ الثريّ، وبفضل إحرازها على أعلى الخطط الإدارية والسياسية على نطاق الإمبراطورية، وبفضل ما كان لها من إشعاع ثقافي لم يسبق له مثيل. ويبدو أن بناء ملعب الجمّ مرتبط بكل هذا الجوّ المنعش المثير المتصل بتحقيق الإنتصار على طبيعة قاسية إلى أبعد حدّ، وذلك بفضل الجهود الجبارة التي بذلها أبناء هذه الأرض وبفضل ما امتازوا به من فائق المهارة.

ملعب الجمّ شاهد على أحداث تاريخية عظيمة:

بعد أن تولّى الملعب توقيع نسق حياة الجماهير الغفيرة مدّة قرون، صانعا الاحتشاد أو الفراغ، والسكون أو الضجيج في صلب المدينة، ومثيرا الشغف وتأجج العواطف بما يقدّم فيه من ألعاب متنوّعة تملك نفوس المتفرّجين، فقد في النهاية الأمر نزعته الأصيلة كمبنى خاص بمشاهدة الإحتفالات والألعاب، وتبنّى اتجاها آخر سوف يتيح له أن يستمر على ما اتسم به من شهرة وذيوع صيت في نظر التاريخ.

فقد حوله البريطانيون فعلا إلى قلعة حصينة معتمدين على ما تتميز به الكثافة ومتانة البناء وجميع ما كان يوفره من الخصائص والمزايا على الصعيد الدفاعي. وفي سنة 647 عند حصول أوّل غزوة إسلامية للبلاد التونسية وغداة انهزام البطريق جرجير بسبيطلة، لجأت فلول الجيش البزنطي إلى داخل المبنى وتحصّنت به. وبعد مدّة من الحصار أذعنت هذه العناصر إلى التفاوض مع المسلمين بشأن رحيلهم عن البلاد.

وفيما بعد ذلك انتصر الفاتحون العرب بيسر على البزنطيين لكنهم اصطدموا بمقاومة شديدة من قبل البربر، دامت عشرات السنين، وجسّمتها الكاهنة. وبعد تحقيق عدة انتصارات، لقيت هذه الأميرة شبه

الأسطورية المنتسبة إلى جبال الأوراس بعض الإنكسارات والهزائم، فلم تتردد في الإحتماء داخل مبنى قصر الجمّ حيث خضعت لحصار طويل. ومنذ تلك الحادثة بقي اسم الملعب مقترنا بشكل وثيق بالبطلة البربرية وأصبح هذا المعلم يعرف عند المؤرخين والجغرافيين والرواة العرب باسم «قصر الكاهنة». وقد كتب أحدهم في ذلك يقول: «ويقال أن الكاهنة لما رأت نفسها محاصرة في هذه القلعة أمرت باحتفار نفق في الصخر يسير تحت الأرض حتى بلدة سلقطة [الواقعة على ساحل البحر، على مسافة أربعين كيلومترا من الجمّ]، ويتسع لمرور عدد من الفرسان معا. ومن هذا المنفذ كانت تأتيها الأقوات وكل ماتحتاج إليه».

ويخبرنا غيره من الرواة كيف أن هذا المعلم قد استعمل في النزاعات والفتن الداخلية بالبلاد، فيقول: «... هاجم بن غانية [أحد الأمراء المرابطين] هذا القصر بشدّة. وبعد اليأس [من ضياع جهوده ومساعيه]، اضطرّ إلى ترك الحصار وانسحب خائبا. ويحكى أن المحاصرين داخل القلعة قاموا بعد صمودهم مدّة طويلة بإلقاء الأسماك الحيّة على ابن غانية، وقد كانت تأتيهم عن طريق النفق المؤدي إلى سلقطة... وعندها يئس ابن غانية من النجاح في مسعاه وأقلع عن الحصار».

وتوجد أساطير أخرى تجعل هذا «الملعب ـ القلعة» متصلا بالمهدية وصفاقس وسوسة وغيرها... هذا وإنّ ما يوجد من سراديب تغور في الأرض وما يتسم



لوحة فسيفسائية ـ متحف الجم

به المبنى من الضخامة والنجاعة كقلعة هو الذي يفسّر دوام هذه الأساطير وبقاءها على مرّ الأيام.

وفي العهد الحديث والمعاصر استمرّ ملعب الجمّ في القيام بدور القلعة، وكثيرا ما احتمت به القبائل المحلية الثائرة ضدّ السياسة الجبائية التي كان يسلكها بايات تونس. وفي سنة 1695 تمرّدت هذه القبائل ضدّ محمد باي وتحصّنت داخل تلك القلعة. ولاقى جيش الباشا مشقّة كبيرة في إجلائها عنه. وتوقيا من تحصّن جديد داخل المبنى أحدث هذا الجيش ثلمة فيه بواسطة المدافع. وفي سنة 1850 حدثت ثورة جديدة ضدّ سلطة أحمد باي. وتمكّن الثوار من الوقوف عدة أيام في وجه جيوش الباي وتحديها باللجوء إلى داخل الملعب العتيق. ولم يتردد الباي في توسيع الثلمات التي أحدثها سابقوه وذلك من أجل وضع حدّ لهذا التمرّد.

وفي سنة 1881، عند انتصاب الحماية الفرنسية على تونس كانت ردود الفعل متفاوتة في الشدة والعنف. وعقد معظم المتمردين بالمنطقة اجتماعا داخل ملعب الجمّ وقرروا الثورة ضدّ فرنسا. وصنعوا البارود (من الملح الخاص به)، بداخل المبنى وأرسلوا كمية منه إلى سكان قصور الساف. وقاموا بأعمال انتقامية ضدّ من أبى الإنضمام إليهم من السكان. ولم يتمكن الجنرال لوجرو (Logerot) من التغلب نهائيا على هؤلاء المتمردين إلاّ في سنة 1882.

وبذلك ومهما كان العصر، فإن هذا الملعب المدرج يحتلّ مكانة بارزة في حياة البلاد بتمامها وكمالها. وعلى كل، وإذا ماعدنا إلى الحديث عن العهد الروماني فإنه لابدّ من تأكيد الأهمية البالغة التي كانت لتيسدروس في نشأة الملاعب المدرجة وتطورها. ويبدو أنها المدينة الوحيدة في العالم التي تملك ثلاثة ملاعب مدرجة ينتمي كل واحد منها إلى صنف من الأصناف الثلاثة الكبرى المعروفة : وهي المعالم المحفورة والمعالم المقامة تماما على أرض منبسطة. وقد كان بروما عدّة ملاعب مدرجة، لكنه لم يبق منها أثر، باستثناء ملعب «الكوليزي». ونجد ببعض المدن أحيانا ملعبين مدرجين بقيا في حالة طيبة نسبيا، لكن أحدهما يكون مدنيا في العادة، في حين يكون الثاني عسكريا، أمّا في تيسدروس فإنه لم تكن توجد مطلقا أية حامية عسكرية، وقد كانت الملاعب الثلاثة مدنيّة، وكلّ واحد منها يمثل أنموذجا من نوعه كما يمثل أيضا عصرا معيّنا يطابق مرحلة محددة من تطور معمار الملاعب المدرجة، بل وفترة خاصّة من التطوّر الإقتصادي والإجتماعي والبنائي للمدينة.

وهذه الملاعب الثلاثة ذات قيمة وثائقيّة كبرى بالنسبة إلى الدراسات التصنيفية سواء بإفريقيا أو خارجها. ويجدر بنا هنا أيضا أن نسجّل ما اتسم به ولوع سكان تيسدروس بالملاعب من استمرار ودوام على نحو لافت للنظر. ولم يقتصر هذا الشغف المتواصل على البروز في الملاعب الثلاثة فحسب، بل تجسّم كذلك في ما عرفته الموضوعات المتعلّقة بالألعاب من رواج عجيب في برامج زخرفة البيوت وزينتها.

حوار مع الروائي العربي الكبير الطيب صالح

الحبيب جغام



الطيب صالح... رجل من شمال السودان وُلد سنة 1929 بملامح عربية إفريقية.. فجأة يقرّر مغادرة بلده وجراحه نحو عاصمة الضباب.. لندن ليبدأ إبحارا في أعماق النفس الإنسانية ويتكشف عن قدرات خارقة في عمله وعلاقاته وأدبه إلى أن أصبح يحاضر في الانقليز أنفسهم.

لقيت رواياته صدى كبيراً في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين...

له: دومة ود حامد ـ مريود ـ ضو البيت ـ بندرشاه... الخ... وروايته المشهورة «موسم الهجرة إلى الشمال» التي تناول فيها بشكل فذ قضية الصّراع بين الشرق والغرب من زاوية إنسانية حضارية وشكلت عملا رفيعا من حيث الفكر والخيال النابض بالشعر.

أحبّ تونس وعقد فيها صداقات كثيرة مع صفوة من رجال الأدب والإذاعة والإعلام ويكنّ لهم كلّ المحبّة والتقدير وهو لم ينس في بداية هذا الحوار صديقه الحميم المرحوم صالح جغام وهو يقول عن مغيبه «بأنّه خسارة كبيرة للإعلام في العالم العربي ككلّ لأنّه كان رجلا يحتفي بكل المواهب العربية التي تأتي إلى تونس وكان يخدم الثقافة العربية خدمة جليلة».

*** قلت له : أهلاً بالأديب الكبير الطيب صالح...**

ـ أولاً أنا لم أقصد أن أكون أديبا ولكنّني ذهبت لأتعلّم في بريطانيا وعملت في أثناء ذلك في هيئة الإذاعة البريطانية وقليلا قليلا وجدت أنني تورطت في الأدب.. كتبت أشياء على سبيل التسلية عن الذات ومناجاة الأهل عن بعد في الغربة فاستحسنها بعض الناس... منها قصّة «دومة ود حامد»... الدومة هي شجرة مثل النخلة طويلة جداً وهي قصّة قصيرة طويلة ترجمها أخ مستشرق انقليزي إسمه «دنيس جونسون» وأرسلها إلى أكبر مجلة أدبية في بريطانيا كانت تصدر تلك الأيام فقبلوها للغرابة.. أنا دهشت أنهم قبلوها ونشروها فقلت والله لعلّي أصلح أن أكون كاتبا ثمّ مضيت بعد ذلك.

*** وأصبحت كاتبا كبيراً ولك رواية بعنوان «موسم الهجرة إلى الشمال»؟**

ـ لا أخفي أنني أصبحت أتملّل إلى حدّ ما من الحديث عن هذه الرواية.. هي أولا ليست الرواية الأولى التي كتبتها.. أنا كتبت «عرس الزين» التي نشرت في 60 ـ 62 ثم «موسم الهجرة إلى الشمال» ونشرت فيما بعد عملين «ضو البيت» و«مريود» والكاتب يتطوّر ويتغيّر ولكن أنا أفهم أن القرّاء والجمهور دائما يلتصق بذهنه عمل واحد للكاتب.. هذا مصير كتّاب كثيرين غيري وأنا أقبل ويسعدني من ناحية أنّ الاهتمام متجدّد بهذه الرواية التي مضى على نشرها الآن أكثر من 35 سنة... والحقيقة أنني لا أعتقد أن هذه الرواية هي أفضل ما كتبت، فهناك فصل في رواية «مريود» يعادل رواية «موسم الهجرة» كلّها وفي رأيي أن «موسم الهجرة» هي تصحيح لحقيقة الصّراع بيننا وبين الغرب، إذ أنّه صراع بين الشمال والجنوب وليس بين الشرق والغرب ويجب أن نعترف أن العلاقة بين الشمال والجنوب قائمة على الأوهام، لذلك نشأ الصّراع وفي تقديري أنه لم يكن متاحا لأيّ كاتب أن يكتب «موسم الهجرة إلى الشمال» إلاّ إذا كان ينتمي إلى عرب الجنوب..

مرّة أخرى، أقول لك بأنني لم أرد أن أكون كاتبا... بل بالعكس أنا حاولت أن أكون شيئا آخر وأصبحت كاتبا بطريق الصدفة ولم أرد أن أترك السودان.. أيضا خرجت من السودان بطريق الصدفة ويبدو أن الصدفة تلعب دورا في حياتي.

*** هل كانت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» تعبيرا عن رؤية مستقبلية لما يحدث الآن من صدام بين الشرق والغرب وأنك توقعت هذا من خلال أحداث الرواية التي تجري في العشرينات وكتبتها في منتصف السبعينات؟**

ـ لا أريد أن أزعم أني تنبأت بالمستقبل ولكن أنت تعرف أن العمل الأدبي له منطق خاص ويحمل في جوفه هذه الرؤى. عندما كتبت «موسم الهجرة إلى الشمال» كانت الصراعات قائمة في أغلب إفريقيا وآسيا ودول العالم الثالث تحت سيطرة الاستعمار المباشر، وكانت قضية فلسطين مستعرة وحرب الجزائر دائرة وهناك صراعات أخرى في أماكن عديدة، فهل ترى أن الأمر تغيّر!

*** أستاذ طيب صالح بين أول رحلة بالطائرة من الخرطوم إلى لندن وآخر رحلة هذه إلى تونس ماذا تقول؟**

ـ بين هاتين الرحلتين تطعت آلاف الأميال بالطائرات وجبت العالم.. من حسن حظي أني أحبّ السفر وأحبّ أن أتعرّف على بلاد جديدة وبيئات جديدة فعملت في دولة قطر فترة مديرا لوزارة الإعلام فذلك أتاح لي السفر في بلاد ما كنت أظنّ أنني سوف أراها مثل اليابان وأستراليا.. ثم عملت في منظمة اليونسكو وهذه وظيفة أتاحت لي سفرا كثيراً.. فبين هاتين الرحلتين ظللت

أحلق في السماء من مكان إلى آخر وأكتشف بيئات وتعرفت على ناس.. أنا من شهر كنت في النرويج وبلاد أسكندنافيا هذه تستهويني من زمان وهكذا...

*** بمعنى أنك عشت ولازلت تعيش طويلا في بلاد الغربة.. هل عذّبتك هذه الغربة وهل عمقت شعورك بالانتماء إلى شمال الوطن؟**

ـ والله أخي الغربة مهما كانت ؛ مؤلمة عذبتني.. نعم ولكنه عذاب لا يخلو من المتعة لأنّ فيه غنى وفيه استكشاف لمناخات في روح الإنسان وفيما حوله.. طبعا لو أقمت في السودان لعلّي كنت أكون مرتاحا أكثر ولكن ما أظنّ أني كنت لأدرك الأشياء التي يدركها الإنسان بطبيعة الحال وهو بعيد عن أهله يعيش مع قوم آخرين ويتعرّف على لغاتهم وعاداتهم وهكذا...

*** لو عدنا إلى فترة الطفولة.. هل تستحضر بعض الصور من طفولتك الآن؟**

ـ بالتأكيد.. بالمناسبة أنا من قرية كبيرة في شمال السودان.. هي أصغر من مدينة وأكبر من قرية.. هي من المراكز الرئيسية في شمال السودان الأوسط لم نكن مستورين ولم نكن في شظف من العيش لأنّ أهلي عندهم أرض يزرعونها ويتوارثونها منذ أجيال وعندنا نخيل.. فبيئتنا زراعية فكنت سعيدا جداً وأنا دائما أقول إنني كنت محظوظا وأن أولد في تلك المنطقة من السودان لأنّها تقع على النيل وأيضا تكوّن الحدود الشرقية لبادية عندنا اسمها بادية «الكبابيش». و«الكبابيش» بدو عرب أقحاح رعاة إبل وكانوا يريدون النيل.. قريبًا جداً من وصف المرحوم البشير خريف لما الأعراب ينزلون عندهم في منطقة الجريد وكان حديثهم يستهويني وسلوكهم... أظنّ أني وضعت هذا في كثير مماّ كتبت خصوصا في رواية «عرس الزين» التي تصوّر تقريبا تصويرا حقيقيا لهذه البلدة بترابط أهلها واحتفالاتها.. كنت سعيدا في هذه القرية.. بدأت طبعا كما يبدأ كلّ أطفال السودان بقراءة القرآن فيما نسميه «الخلوة» أظنّ أنتم تسمّونه «الكتّاب» وهي تجربة جميلة كناّ نلتفّ حول الشيخ وكلّ واحد مناّ يحمل لوحا والشيخ يملي على هذا.. وهذا يعرض عليه وبالليل نتجمّع حول نار كبيرة لنقرأ القرآن.. وهناك احتفالات جميلة من أعراس وختان ومدّاحين يمدحون الرسول صلى الله عليه وسلّم، وحين يفدون على البلدة يصبح احتفالا كبيرا، ثم المولد والأعياد.. كل هذه الأشياء تبقى في الذاكرة بوضوح تام.

*** أستاذ طيب صالح استسمحك في فتح نافذة على العائلة.. والدك كان يشتغل في الزراعة ووالدتك كانت في البيت؟**

ـ طبعا، طبعا.. وعندي شقيق واحد وهو قاض مرموق في السودان.. قاض في المحكمة العليا وهو الآن منتدب في بلاد الخليج وعندي أخت واحدة متزوّجة ولها أطفال وعندي أبناء عمومة وخؤولة..

*** وأنت الأديب الوحيد الذي خرجت منهم؟**

ـ أنا ما يسمّى بالأديب بالمعنى المعاصر.. والدتي مثلا تروي الشعر وعندها ذاكرة قوية جداً وأختي أيضا.. أهلنا قبيلة معروفة في السودان تسمّى «الركابيون» وهؤلاء رجال علم وتدريس قرآن وهكذا... هناك صلة بيننا وبين العلم.

*** إذن أنت منحدر من عائلة عريقة طيب صالح؟**

ـ لا أريد أن أقول عريقة.. هناك أهل المهدي عائلة عريقة أو أهل المرغني.. نحن ناس مستورين والحمد لله.

*** هل كنت طيب صالح متفوّقا في دراستك؟**

- والله يا أخي يقولون لك.. «وأما بنعمة ربك فحدث» نعم لم أجد صعوبة في الدراسة.. كنت من الناس «الكُويِّسين».

*** في أيّ مواد كنت الأبرز؟**

- نحن كنّا في أواخر عهد الأنقليز ندرس في مدارس ثانوية كبيرة جداً على الطراز الأنقليزي وكنّا نمتحن لشهادة «كمبريدج» ولندن، يعني كنّا نتأهّل مثل الطلبة الأنقليز وبعدها يذهب الناس للجامعة ومشكلتي أن شهادتي كانت متفوقة في جميع المواد.. رياضيات وعلوم ولغة أنقليزية وعربية وكان من الصعب عليّ أن أختار لكن أنا أميل طبعا للغات وكان يجب أن أدرك هذا أن ميلي الطبيعي هو للغة العربية وأحببت اللغة الانقليزية أيضا.

*** وقمت بترجمة بعض ما كتبته بالعربية إلى الانقليزية؟**

- لا أنا لم أترجم لنفسي ولكنّي راجعت مع المترجم.. وانّما ترجمت من الانقليزية إلى العربية بعض الأشياء.

*** ماذا كان حلمك منذ البداية؟.. وماذا كانت رغبة الوالد أو الوالدة؟**

- رغبتي أن أدرس الزراعة.. أنا فعلا درست العلوم في جامعة الخرطوم لأني كما قلت من بيئة زراعية في شمال السودان ثم غيّرت اتجاهي والشيء يقود إلى الشيئ وكتبت على سبيل التزجية في لندن قصة قصيرة أحاور بها العالم الذي تركته في السودان وهناك من استحسن ما كتبت، ثم كتبت قصة أخرى ترجمت ونشرت ثم خيّل لي أني أستطيع أن أكون كاتبا.

*** كيف أثّرت فيك بيئتك الأولى؟**

- بالتأكيد هذا أصبح مبدأ ثابتا في الأدب.. إن البيئة والنشأة والتجارب الأولى أثرت فيّ.. أنا نشأت في بيئة أصفها فيما أكتب من روايات وأحنّ إليها.. طبعا نحن حين نكبر نميل إلى أن نضفي شيئا من الرومانسية على عالمنا الطفولي ولكن أعتقد أن هذه البيئة كانت بيئة متكاملة متكافئة يسودها عنصر الحب.. المحبة.. وهذا هو العنصر الذي ابتدأ يضعف في العالم الحديث بتعقيداته وغلبة النوازع المادية عليه.

*** في سنواتك الأولى في لندن دخلت إلى الإذاعة البريطانية فماذا اشتغلت فيها؟**

- أذعت وترجمت وكتبت وأخرجت.. كما تعرف انتهى بي الأمر أن أصبحت رئيسا لقسم عندهم وأنا دائما أقول إن عملي في الإذاعة البريطانية فتح أمامي آفاقا كبيرة جداً، لأنّ هذه المؤسسة رغم ما نقول عن الانقليز من الناحية السياسية لكن هذه مؤسسة فريدة من نوعها.. أولا هي مستقلة ومن يتابع يجد أن هناك صراعا بينها وبين الحكومة، في قضية «كيلي» مثلا وموضوع العراق والأسلحة... بعد ذلك فيها كمية من الناس موجودين من جميع الأصناف شعراء وكتّابا وفنّانين، يعني الواحد لو جلس في «الكافيتيريا» مع الناس في B.B.C يستفيد فأنا في تلك الفترة تولّد حبّي للمسرح وتعمّقت أكثر في معرفة اللغة الانقليزية ويمكن منها جاءت الرغبة في الكتابة والتعبير.

*** هل مازالت إذاعة B.B.C. محافظة على هيبتها كما كانت في فترة الخمسينات والستّينات؟**

- نعم.. نعم.. لأنّها مؤسّسة يفخر بها الانقليز.. لـمّا يقولون بريطانيا يقولون شكسبير و B.B.C..

وهناك اتفاق من جميع الأحزاب وجميع الحكومات التي تتوالى عليهم أن لا يمسّوا باستقلاليتها، فقد صنعت لهم سمعة طيبة وهم يحافظون عليها.

*** في حياتك إبداع وكتابات كثيرة لا على مستوى الأدب فحسب بل كذلك على مستوى الصحافة.. هل الصحافة هي أيضا من اهتماماتك؟**

ـ الصحافة ليست من اهتماماتي في الواقع، لكنني منذ 10 سنوات أكتب الصفحة الأخيرة في مجلة «المجلة» التي تصدر في لندن وهذا حدث بإلحاح من صديقين عزيزين هما عبد الرحمان الراشد رئيس تحرير المجلة الآن وعثمان العمير الذي كان يحرّرها سابقا وجاءت هذه بطريق الصدفة، لأنهما طلبا منّي أن أكتب كلمة عن صديق عزيز إسمه أكرم صالح كان أيضا يحبّ تونس.. كنا زملاء في هيئة الإذاعة البريطانية فهذه الكلمة أصبحت ثلاث مقالات. وبعد ذلك أصراً على أن أكتب، فوجدت أمام هذا التشجيع والإلحاح صلة يمكن أن تسمّى صحفية ولكنني أعتقد أنني أكتب بطريقة غير صحفية لأنّي أطرق مواضيع لا تطرق في الصحافة عموما ولا تكتب بهذه الطريقة فهذه صحافة أدبية إذا صحّ القول.

*** في هذه الكتابة يلمس القارئ لمسات الطيب صالح الروائي أي أنت تشتغل على المقال بطريقة أخرى غير طريقة الصحفيين المحترفين.. أليس كذلك؟**

ـ أرجو ذلك ويسعدني أن يكون ذلك.. أنا أقابل قرّاء يقولون لي ذلك.. الحس الروائي طبعا متمكّن منّي في النظر إلى الشخصيات والناس الذين أقابلهم في البيئات التي أمرّ بها.. كتبت مقالات عن شعراء عرب كالمتنبّي وذي الرمة لعلّ فيها هذا الحسّ الروائي.

*** ندخل الآن عالم الرواية.. هل تعتقد أستاذ طيب صالح أن الرواية كشكل إبداعي قد حققت ما لم تحققه السياسة والمؤتمرات العربية بمعنى «الوحدة العربية»؟**

ـ والله أخي يُقال الآن إن الثقافة بالمعنى الشامل هي خلاصة طموحات الأمّة ووجدانها.. كلّ شيء ينتهي إلى الثقافة.. اقتصاد وسياسة وو... نحن أهملنا الثقافة فترة فقد كان التركيز بعد الصراع مع الاستعمار لنيل الاستقلال ثم فترات الاستقلال.. التركيز كان على الحكم والسلطة فلم نكترث للمقومات الحقيقية للأمّة.. الآن أظنّ أننا بدأنا ندرك أكثر بأنّ الثقافة هي جماع الأشياء التي نريد أن نفعلها في حاضرنا وفي مستقبلنا، وبطبيعة الحال هذا يستدعي الماضي أيضا.. فالرواية هي فرع من فروع الثقافة والرواية العربية هي فن جديد على الأدب العربي...

*** بالرغم من أن العرب قد برعوا من زمان في الرواية من «ألف ليلة وليلة»؟**

ـ نعم بعد ذلك لم تكن هناك رواية بالمعنى المفهوم للرواية الحديثة فقد تطوّرت في القرن 20 تطورّا عظيما ونمت نمواً رائعا وعبّرت عن قضايا واسعة واستكشفت مناخات من حياة الإنسان العربي، وهنا دائما أقول إن الرواية العربية يكفيها فخرا أنها رسمت خريطة فنيّة للعالم العربي لأنّه كانت هناك فراغات واسعة في خيال الإنسان العربي يعني عندما تذكر تونس يمكن يقولون لك جامع الزيتونة مثلا.. السودان لا نذكر شيئا!

*** نذكر الطيب صالح؟**

ـ لا.. لا (ضاحكا) هذا أخيرا! لكن الآن نقول تونس.. الناس قرؤوا للمسعدي والبشير خريّف والدوعاجي فالخلطة الفنية لتونس بدأت تتشكّل وتمتلئ وتتوضّح.. نقول سوريا نذكر عبد السلام

العجيلي ونبيل سليمان وغادة السّمان ومصر بطبيعة الحال.. الصعيد والدلتا ثم بعد ذلك دخلت أصوات جديدة من أطراف العالم العربي.. السودان، موريتانيا والبحرين وبلاد الخليج.. هذا كلّه جهد رائع بالرغم من أن هناك من يقول إن هناك أزمة في الرواية العربية.. أنا لا أرى أزمة.. هناك إنتاج وهناك ناس يقرؤون وهناك متابعات...

*** هناك حقّا قرّاء يقرؤون؟**

ـ بالتأكيد.. هذه أيضا من الخرافات الشائعة أن الناس لا يقرؤون.. في سفري أقابل ناسا كثيرين وناسا من مهن مختلفة.. مهندسين وأطباء وتجّارا يقرؤون..

*** ولكنك لو تجوّلت هنا في العاصمة التونسية في شارع بورقيبة وفي شارع الحرية القريب من الإذاعة هل تعتقد أنك معروف أستاذ طيب صالح لدى العامة كما يعرفون عادل إمام أو إلهام شاهين؟**

ـ لا بالتأكيد ولا أريد أن أكون معروفا بهذا القدر.. أنا حسبي في تونس كلها لو هناك ألف وأظنّ فعلا أن هناك ألف تونسي قرؤوني وفهموني ولكني لا أريد مظاهرات ومهرجانات كما يحدث للمغنين.. هذا نوع ثان ومهم جداً.. هؤلاء قاموا أيضا بأعمال عظيمة لأنّهم كسّروا هذه الحواجز بين الشعوب العربية... عادل إمام وهنيدي ونور الشريف وفريد شوقي وأمينة رزق وفاتن حمامة العظيمة..

*** ما هي الروايات التي أخذت باهتمامك؟**

ـ لا تجرنّي إلى ذكر الأسماء.. أنت عارف في مثل هذه المواقف أن الإنسان ينسى أحيانا أعمالا كبيرة وأسماء مهمّة.. كلّ الناس الذين اعترف بهم ككتّاب كبار في العالم العربي أنا قرأتهم وأحببتهم..

*** هل قرأت لتونسيين؟**

ـ أكيد قرأت لتونسيين.. أنا أنوّه من سنين بالبشير خريّف.. هذا كاتب عظيم وقرأت لعبد القادر بن الشيخ وهكذا... لابدّ أن أنوّه كذلك بمحمود المسعدي لأن محمود المسعدي في السدّ (أنتم تقولون السُدّ بالضمّة) و«حدّث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» ابتدع شكلا يمكن أن تسميّه جديدا لأنّه عمل ينتمي إلى الشعر وإلى المسرح وإلى الرواية وإلى القصة.. كل هذه الأشكال موجودة بلغة عظيمة بلغة عربية.. أنا أعتقد أنه من أعظم من استعمل اللغة العربية من المعاصرين.

*** محمود المسعدي كتب هذه الأعمال في الثلاثينات؟**

ـ هذه أعمال عظيمة وأنت تعرف أن الكثرة ليست مهمّة.. النّاس دائما يقولون لك ما هو الجديد.. الكاتب ليس مصنعا يخرج شيئا جديدا كلّ سنة أو كلّ ستة أشهر.

*** إذن كثرة أعمال نجيب محفوظ غير مجدية؟**

ـ إذا كان الكاتب مجيدا ومُكثرا فهو حسن وإذا كان مجيدا ومُقلاّ فهذا حسن.

*** هناك من يعتبر يوسف إدريس مرحلة من مراحل الكتابات الروائية الهامة الحديثة في الوطن العربي.. ما هو رأيك وهل تعتبر الرواية العربية فنّا مستحدثا دخيلا أم أنها امتداد لأساليب الحكاية العربية؟**

ـ أولا شكرا لأنّك ذكّرتني بيوسف إدريس.. كان كاتبا عظيما وكان صديقا لي أيضا من أحبّ النّاس إليّ وهو من أعظم كتّاب القصة القصيرة في العالم وأنا هنا لست أبالغ صدقني يعني ليس في العالم العربي وإنّما

في العالم كلّه ومجموعته «بيت من لحم» مجموعة رائعة . . . وليوسف إدريس محاولات روائية ومسرحية ولا أظنّ أنه بلغ في الرواية ما بلغه في القصّة القصيرة ولكن هذا لا يعني أيّ شيء وممكن أن نقرأ مجموعة من القصص القصيرة كأنّها أجزاء من رواية، أنا من الذين يؤمنون بأنّ الشكل الروائي موجود في الأدب العربي وهناك جدل أكاديمي في هذا الشأن وأكيد هناك جذور للقص الروائي في الأدب العربي منذ المقامات ومنذ الكتب الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة والأغاني والعقد الفريد إلى غير ذلك . .

*** ما هو الشكل الذي تعتقد أنه يعبّر أو تستقيم به الرواية كعمل روائي؟**

ـ الشكل يحتّمه المضمون . . أنت إذا استعرضت تاريخ الشعر العربي تجد أن النابغة مختلف عن أبي تمّام، عن البحتري، عن أبي نواس، عن المتنبّي وهكذا. الذي يريد أن يقوله، المبدع هو الذي يفرض عليه الشكل.

*** ولكن الأسماء التي برزت في ساحتنا العربية تميّزت بقوّة مضامينها وأيضا بقدرتها على تناول الرواية بتقنياتها الجيدة؟**

ـ طيّب هذا جميل وحسن لعلّك تقول: إن رواية «مدن الملح» لعبد الرحمان منيف . . هذا شكل تقليدي للسرد ولكن المحتوى طريف وجديد . . . لعلّك تقول إنّ رواية «تجليات» لجمال الغيطاني فيها استعمال متعمّد لشكل قديم . . المهم ماذا يريد أن يقول الكاتب، أنا لست مع الذين يريدون أن يلعبوا بالأشكال لمجرّد أن يقال إن فلانا جاء بشيء جديد . . والأشكال الروائية في العالم كلّه تعدّ على الأصابع . . الناس تلفّ، تدور وترجع لنفس القضية، ليس هناك رواية حديثة أنا لا أعرف رواية حديثة في أوروبا، يقال الحداثة وما بعد الحداثة، ليس هناك رواية حديثة . . حديثة بمعنى أنّها شيء لم يحدث من قبل . . كلّهم ناس يلعبون في أشكال قديمة . . تفريعات لنغم قديم . .

*** هذا جمال الغيطاني يقول: لا يوجد شكل ثابت للرواية.. فما هو الجانب المتحوّل؟**

ـ نعم ليس هناك شكل ثابت . . وأنا أقول دائما إنّ الكاتب يقول ما عنده بإخلاص وبأيّ طريقة يحبّها . . أنا الآن ألاحظ أنّ الانقليز وأنا أعرف أدبهم الى حدّ ما . . بدؤوا يستعملون أشكال الرواية في القرن 19، الكلام جديد ولكن الشكل قديم ونحن هنا في تونس في ندوة اتحاد إذاعات الدول العربية نناقش أشكال الرواية . . أظنّ أن هناك من يكتب بشكل رومانسي واقعي . .

*** في روايتك «موسم الهجرة إلى الشمال» أوجدتَ بطلا إسمه «مصطفى سعيد» هل هذا الرجل يعيش بيننا الآن؟**

ـ أنا لا أرى هذا ولكن منذ كتبت هذه الرواية قابلت ناسا كثيرين من جنسيات عربية مختلفة: أردنيون ولبنانيون وجزائريون وتونسيون ومغاربة وسودانيون . . كلّ واحد يقول لي: أنا مصطفى سعيد وكأنك اطلعت على حياتي فيبدو لي أنه نمط موجود بين الناس.

*** بالرغم من أنك عملت على أن ينتهي في الأخير؟**

ـ يعني أنا تركته يختفي ولكن الطاقة كما تعلم في العلوم لا تضيع ولكنّها تولد من جديد ولو قرأت لي رواية إسمها «ضوء البيت» (وهي الجزء الأول من رواية طويلة إسمها بندرشاه) تبدأ برجل غريب كأنّه مصطفى سعيد يخرج من النهر . . فاللّه أعلم لعلّ الطاقة الكامنة في تلك الشخصية عادت في شكل آخر!

* **وإلى أين وصل مشروعك في «بندر شاه» المتكوّن من 3 أو 4 أجزاء والذي تحدثت عنه منذ أكثر من 20 سنة؟**

ـ الظروف حالت دون أن أتمم هذا ولكن أنا دائما أكتب في رأسي في أسفاري وهنا وهناك.. الكاتب دائما يشتغل في رأسه.

* **هل تضيع أشياء؟**

ـ ممكن لكن هذا جزء من الكتابة.. أنا طريقتي في الكتابة أن أترك الأفكار تتحولّ إلى ما يشبه الأحلام فإذا ضاعت ليست مشكلة ممكن تأتي بطريقة أخرى.

* **هل أنت على اطلاع على ما يكتبه الأدباء عندنا.. عفوا إن عدت إلى هذا السؤال وألححت عليه.. نعم أنت ذكرت البشير خريّف والدوعاجي والمسعدي ولكن هل اطلعت على ما يكتبه الأدباء في السنوات الأخيرة؟**

ـ لا أخفي عليك انني لست متعمقًا في دراسة.. اسْمَعُ مثلا عن «عروسية النالوتي»، لكن لم أقرأ بتمعّن للأدباء التونسيين.

* **ما السبب في ذلك؟**

ـ هذه ظروف العيش وظروف أن الكتاب ليس متاحا.. الآن قبل أن أغادر تونس سآخذ معي أربعة.. خمسة أعمال جيدة.. حتى في القاهرة لو ذهبت للمكتبات وبحثت عن إنتاج تونسي.. هذا ليس سهلا.. في لندن الأمر أصعب.. الكتاب ليس متاحا وهذه قضية مطروحة من زمان والنّاس تكلّموا عنها كثيراً.. الكاتب العربي يجب أن يكون متاحا.

* **هذا بالرغم من المؤتمرات ومعارض الكتاب؟**

ـ القرآء دائما يسعون للحصول على الكتاب ولكن يجب أن يكون الحصول عليه سهلا. مثلا جميع مطارات العالم العربي كلّها دون استثناء تجد فيها أسوأ أنواع الأدب الأمريكاني ولا تكاد تعثر على كتاب عربي محترم.

* **ما السبب؟**

ـ لا أدري.. «موش عارف» والله لا أدري ولكني أعلم أن مؤتمرات وزراء الثقافة والإعلام ومنذ سنوات تحدثت عن هذه القضايا ولم يحدث تغيير.. هذه الوزارات يجب أن تفرض على أصحاب دور الكتب خصوصا وأن هذه المطارات هي منافذ. فكل مسافر تأخر طائرته يذهب لاقتناء كتاب مفيد.. هذا غير موجود إطلاقا.

* **أنت تعيش في عالم الأدب ولكن أيضا أنت تعيش في الإعلام كيف ترى أداء الإذاعات والتلفزيونات العربية على أساس خبرتك وثراء تجربتك في هذا المجال وهل أنت خائف من خفوت صوت الإذاعات أمام ثورة الصورة؟**

ـ هناك خرافات كثيرة في العالم العربي.. افتراضات خاطئة تقول إن الإذاعة والتلفزة تقضيان على الكلمة المكتوبة: الكتاب.. أو أن التلفزة تقضي على الإذاعة.. هناك دائما ناس يحبّون الإذاعة.

* **ولكنهم قلة أمام من يحبّ الصورة اليوم؟**

ـ لا يهمّ.. لا يهمّ.. كلّها موضات ولكنّي أؤكّد لك مثلا الآن في بريطانيا الإقبال الشديد على الوسائل المرئية بدأ يخفت والنّاس يعودون إلى الإذاعة خصوصا إذا كانوا يجدون فيها برامج مهمّة فالإذاعة

وسيلة خطيرة إذا أحسن استعمالها لأنك معها إزاء الصوت الإنساني دون أضواء ولست أدري ماذا والصوت الإنساني آلة عظيمة.

*** أنت متفائل جداً أستاذ طيب صالح؟**

ـ جائز.. لكن هذه تجربتي أنا أحبّ جداً سماع الأخبار في لندن من الإذاعة وليس من التلفزيون.. الدراما في الإذاعة أحسن ممّا تكون في التلفزيون..

*** هل بالإمكان أن تذكر فصلا أو موقفا دراميا بُثّ في إذاعة عربية ؟**

ـ هذه مشكلة ثانية.. أنت لو سألتني عن مسلسلات من الإذاعة الانقليزية في لندن أجيبك.. هؤلاء ينتجون مسلسلات على أرقى مستوى بأكبر ممثلي المسرح في بريطانيا وهم لا يجدون غضاضة في العمل مع الإذاعة.

*** ربما لأنها تدفع لهم بسخاء؟**

ـ لا أدري ولكن يمكن أن العاملين في الإذاعة استسلموا لليأس وصدقني الإذاعة وسيلة مهمّة ومرنة، فراكب السيارة ممكن يسمع الأخبار بينما أخبار التلفزيون لا تنتقل معه... في أوقات بعد انتهاء البثّ التلفزيوني هناك في الإذاعة ساعات مهمّة جداً بالليل للموسيقى والشعر والدراما وللنقاش والحوار.

*** أخيرا هل يمكن القول إن التلفزيون أصبح ديوان العرب؟**

ـ أرجو أن لا يكون ذلك ربما يكون ديوانا «تعبان جداً».. التلفزيون وسيلة مفيدة ولكنه ليس أصيلا بطبيعة وجوده إنه يعيش على السينما وعلى المسرح وعلى الإذاعة.. لا لا هو ليس ديوان العرب.

*** لو تعود إلى الوراء هل تعيد اختيار الأدب والرواية؟**

ـ هه.. هه.. لو عدت إلى الوراء لعلّي كنت أختار مهنة أخرى ويمكن أكتب الأدب بين وقت وآخر وهذا هو الذي حدث لي لأني أنا لا أعيش من الكتابة فقد عملت في وظائف كثيرة.. في السودان وفي لندن وتقلدت مسؤوليات لا أقول فيها أهمية في اليونسكو فعلاقتي مع الكتابة علاقة شخص يحبّ الشيء ولكن ليس منصرفا إليه بكليته يعني لو كنت طبيبا مثلا أمارس مهنة الطب كما يحدث لبعض الاخوان ويكتبون الشعر أو الرواية هذا يعطيك نوعا من الحرية لأنّ في ظروف عالمنا العربي كما تعلم الكاتب لا يستطيع أن يتفرّغ للكتابة ولابد له من حدّ أدنى من الكرامة في الحياة لكي يكتب لأني أنا لا أؤمن بهذه النظرة القديمة بأن الفقر المذلّ ممكن أن يحرج أي إنتاج.. لابدّ من حدّ أدنى يكون الكاتب أو الشاعر أو الكاتبة أو الشاعرة يضمن كرامة العيش وعدم «البهدلة» كما يقول إخواننا المصريون لينتج فيه.

*** هل ينتظر طيب صالح آخر من السودان؟**

ـ أرجو ذلك يا أخي نحن نقول في السودان «حوآء والدة» وأنا أرجو أن لا أكون نهاية كلّ شيء.

*** من خلال قراءتك للحركة الأدبية اليوم في السودان هل هناك أسماء طالعة؟**

ـ إن شاء الله يأتيكم.. السودان بلد ثريّ ومتنوّع وفيه إبداع كثير وأكيد سيأتي ناس أرجو أن يكونوا أحسن منّي.

*** دعني الآن أستاذ طيب صالح أدخل قلبك.. إلى الداخل؟**

ـ لا حول الله.. ولماذا (ضاحكا)

*** هل تتذكر أول فتاة دقّ لها قلبك؟**

ـ بالتأكيد أتذكّرها ولكن لن أحدثك عنها.

*** هل تقوم باسترجاع ذكرى حبيبة لك في عمل من الأعمال؟**

ـ لا.. لا.. أضعها نصب عيني كنموذج مثل الرسام الذي يضع موديله أمامه ويرسم.. هذه الأشياء تأتي وتروح.. أصداء بعيدة..

*** ما أكثر شيء يعجبك في المرأة؟**

ـ الصوت.. أنا أحبّ جداً أصوات الناس

*** ولكن قد يخدعك صوت امرأة في الهاتف؟**

ـ لا يهمّ.. هذا وهم عذب (ضاحكا)

*** وما الذي ينفرك منها؟**

ـ السطحية.

*** ما هو قانون حياتك الزوجية؟**

ـ نحن لنا في ديننا الإسلام منهاج لو اتّبعناه نرتاح فيه ونتأسّى بالرسول ـ صلّى الله عليه وسلّم ـ في معاملة الزوجة والابن والبنت والزوج، المهمّ في الأمر هو الزواج في القرآن والآية: «جعل لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمة» هذا تحديد جميل جداً لما يجب أن تكون عليه المودة والرحمة.

*** ما أكثر عيوبك وضوحاً؟**

ـ الله أعلم.. أنا مليء بالعيوب غفر الله لي.. أقصرّ أحيانا في حقّ نفسي وفي حقّ غيري.

*** هل تكرّر أخطاءك أم تتعلّم منها؟**

ـ والله أخي أتعلّم من بعضها وأكرّر أخطائي كثيرا لسوء الحظّ.

*** هل لديك أحلام ضائعة؟**

ـ كثيرا كثيرا..

*** متى تهرب من نفسك؟**

ـ الواقع أنا على علاتّي وهي كثيرة.. أنا أحبّ أن أواجه نفسي ولكن هناك مواقف أهرب من نفسي فيها!

*** هل فعلت يوما شيئا ضدّ إرادتك؟**

ـ نعم كثيراً.

*** متى تنقلب شجاعتك إلى خذلان؟**

ـ (بعد تفكير) مرآت تغلب ظروف تضعف من عزيمة الإنسان.

*** ما الذي لا يعرفه الناس عنك؟**

ـ (ضاحكا).. أترك الناس على حسن ظنّهم إذا كانوا أحسنوا الظنّ.

*** أيّهما أكثر في حياتك الشهد أم الدموع؟**

ـ أنا يغلب علي الإحساس بالحزن الكوني ـ إذا صحّ التعبير ـ حزن existentiel حزن وجودي.

*** من هو أقرب أديب إلى نفسك؟ أنا أعرف أنك تحبّ المتنبي والمعرّي؟**

ـ أحبّ المتنبّي والمعرّي جداً.. وأبا نواس وشاعر من صدر الإسلام إسمه ذو الرمّة غيلان بن مسعود.. الشعر العربي كلّه شعر عظيم.. على جاهلي على إسلامي على أموي على عبّاسي.. حتى شعراء العصر الحديث فيه شعراء كبار.

*** ما هو أعذب بيت من الشعر؟**

ـ يقول النقاد هذه الأيام كما تعرف إنهم لا يستحسنون: هذا أعذب بيت قالته العرب وهذا أغزل بيت لكن العذوبة تجدها مثلا عند جرير وذو الرمة.. المتنبي ليس عذبا ولكنّه شاعر قوي جداً.. امرؤ القيس مثلا عنده أبيات عجيبة في قصيدة من قصائده مطلعها:

ألا طِب صباحا أيّها الطلَل البالي.. وهو يقول:

تنوّرْتُها من أَزْرِعات وأهلُها بيَثْربَ

أدنَى دارِها نَظَرٌعَال

نظرتُ إليها والنّجُومَ كأنّها مصَابيحُ

رُهْبَان تُشَبُّ لقُفّال..

العجيب في هذه الصورة أن يثرب هي المدينة ثمّ سماها الرسول ـ صلى الله عليه وسلّم ـ المدينة المنورّة.. ازرعات وتذكر كثيرا في الشعر العربي.. كلمة موحية.. مكان على شمال السعودية (يقصد الحجاز) وأنت داخل على بلاد الشام، فامرؤ القيس في رحلته الشهيرة إلى ملك الروّم لمساعدته على إرجاع مُلكه الذي انتزعوه منه فالتفت ورأى نور حبيبته وأضواءَ الحيّ الذي تسكنه...

*** هل أنت راض عن وضعيتك كأديب في الوطن العربي؟**

ـ لا.. هذا مستحيل.. انت تعرف هذا النّوع من البشر.. الكتُّاب والفنّانون يتميزّون بالقلق وبعدم الرضى حتى إذا توفرّت كلّ الوسائل المريحة للعيش فهم قلقون لأنّ الفنّ من هذا المصدر: القلق.

*** أخيرا شكرا أستاذنا الكبير الطيب صالح.. هل من كلمة تتوجّه بها إلى الشباب الذي يكتب الشعر والقصّة والرواية؟**

ـ أنا سعيد أنك أتحت لي أن أجدّد هذه الصلّة بيني وبين الناس في تونس وهي من البلاد العزيزة عندي والشباب طموح ويخطئ ويصيب إلى أن يصل وأنا أتمنى لهم التوفيق.

*** شكرا...**

ـ شكرا وبارك الله فيك...

منكريا شجر

نصر بالحاج بالطيب

نام كصخرة هوت مهشّمة الرأس والأطراف إلى مداس، كفأس تغطس إلى قاع بئر ركد ماؤها. لقد أضناه الوهن والعرق البارد (عرق الغلبة). الإبحار في النّوم جبّار كالإدمان تزداد فيه سرعة التردّي كلّما ابتعدت نقطة البداية. لم يتمكّن في تلك الليلة من العدّ إلى العشرة ولا من ذكر اسمه ولقبه، كانت جرعات النّوم شرسة غزت الأوردة كجراد منتشر، سرعان ما غاب عقله الواعي، كان الغياب ليلتها أغلى الأماني الملحّة. لعلّه كان يحنّ إلى سبر غائر يهدي إلى سبيل صادق كحليب امرأة. رأى وعيه يهرب منه نحيلا متخفيا كظلّ قطاة فزعة. لم يكن يومها جديرا بالاحترام والحبّ، لم يهب شيئا فقده منذ زمن ولن يطالب بشيء لا يستحقّه. أطلّ عقله الذي يعي متلفتا حذرا ثمّ معربدا مغتنما فرصة غياب الرقيب كما ينتفض حيوان غزا جلده الغبار والقراد.

زعموا أن الدماغ البشري يحتاج إلى قشعريرة حلم يتطهّر خلالها، يزيح عن كاهله أكوام فضلات النفس، تتنفّس فيه مراجل الكبت والرفض والتحريم والخرس. زعموا أيضا أن حلما واحدا لا يكفي: لا تكفي رعدة واحدة لرفع أكياس القمامة وغسل الأزقّة وردم روث الدوّاب. إن أقذر الأزقّة لأزقة ابن آدم.

رأى في ما يرى النائم أنه يمشي حافيا في طريق وعرة والشمس تتربّع على قبّة الدنيا تلفه الجبال الموحشة من كلّ جانب، خيّل إليه أنه يمشي في الطريق الرابطة بين مطماطة القديمة ومدينة دوز بنخلاتها اليتيمة وأرضها الصخرية القاسية كالـمُدى المدفونة، بكهوفها المهجورة المظلمة الخائنة وبزيتوناتها العجفاء المنزوية في شعب رحيم. تلبّد الطين والدم على قدميه / الأشلاء فبدت ساقاه عظاما نخرة حتى فقدت قدماه الإحساس بالألم، لاشكّ أنه كان يمشي منذ ساعات طويلة، هو الذي نسي المشي حافيا.

رأى في ما يرى النائم أنه يحمل قربة ماء مشدودة بحبل إلى رأسه مغرز في جبينه كحبل من مسد. كانت القربة ثقيلة كأنّها ملئت جورا تشدّ رأسه إلى الخلف ليرتفع الجبين والوجه والذقن كعبّاد شمس، صبّت شمس جوان أشعتها الجهنمية فغلى الوجه وانطفأت العينان. اكتوى بالنّار دون الظفر بقبس من نور. أدرك حينها كيف يعمّ الظلام رغم شمس الصحراء المتربعة على عرش النور، كيف تموت الحياة وتعمى القلوب التي في الصدور. كان يمشي دون أن يرى باحثا كثكلى عن الشعاب ينشد ظلّ نخلة أو ظلّ زيتونة ممنّيا الأقدام

بتراب طري والوجه بمرهم ظليل. تمتم مرتعدا كما يتمتم النائم: «جوان، أيها الزمن المتكرّر، الأبله كموت الرضّع، المطبوع على رزنامتي كقدر أعمى، المكتوب على جبيني لتراه عيناي المطفأتان، الماضي في دمي كفيروس لا يموت ولا يميت».

أيقن الهلاك فوضع الشمس في يساره لتدلّة على الاتجاه الصحيح. صمّم كما يصمّم النائم: «فليحترق يساري لكي يصل يميني أو وسطي» لكنه سرعان ما استدرك كما يستدرك النائم: «لقد احترق يساري ويميني ووسطي، لا فرق بين فحم الأرطى وفحم الآزال، سيهلك كلّي لا محالة، سأستباح كأرض مغتصبة»، ثمّ لملم أطراف كسائه المازوشي الخرق. استبدّ به القهر فنادى بصوت مبحوح كاد يوقظه «سيدي حمد(1) يا شايب الذرعان!».

انتحب خاطره النائم: «مازالت الكثبان الليّنة بعيدة وكذلك الأرض الطيّبة، يا غوث يا محجوب(2) (من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف(3)).

رأى في ما يرى النائم يديه تتناوبان على العض على قصعة ثريد يحملها فوق رأسه تأكل الطير منها. كانت عصائب الذئاب تهتدي بعصائب الطير، تكأكأت عليه أمم الذئاب تتسلّق ظهره غارزة مخالبها في كتفيه وعنقه جاذبة قربة الماء وقصعة الثريد فيندلق الثريد على ظهره لزجا مختلطا بريق الذئاب الجائعة حارقا شديد الحموضة كقيء الجوعى، يخترق السائل الكساء ليكوي الجلد كنابالم مخصّب، كحامض فسفوري فينبعث الرّغاء كبقايا بعير يكوى. نادى كالمستجير بالموتى: «يا غوث، يا محجوب! هذا يوم عسر!».

رأى فيما يرى النائم انه يسرع الخطى رغم معاناته ليصل «بير نقوة(4) قبل الليل، لعلّ أنيسا. خفتّ وطأة الشّمس والليل يولج في النهار. كانت الشمس تنحدر نحو غربها الوارف باللّطف والدعّة، غمرته حمرتها الذهبية، فتح عينيه اللتين تعودّتا الظلام القهري، انسكب رحيق أحمر على ثيابه وجلده زيتا قانيا صبغه بلون قرمزي. قال وهو يتمدّد على كثيب نام شرقي البئر: «(محال! فبالصبغ لا يُنتمى(5)) ثمّة الآن فسحة للراحة والمرح». تكوّم كالمطرود من عصره ومن التاريخ، جال ببصره وبأنفه،بأذنيه وبأنامله بحثا عن أمن بدا ممكنا. كانت شجرة حور تنبت وارفة قرب البئر ترفرف أغصانها كعلم لبناني. تساءل كالنائم: «من الذي جاء بهذه الشجرة إلى هذا القفر؟ لعلّ الرومان جلبوها معهم من صور أو صيدا». تذكّر كما يتذكّر النائم أن المرازيق يسمّون بير نقوة «عين الحلوة» منذ أن رأى أحد رعاتهم إمرأة من الجنّ بارعة الحسن تغتسل بمياه البئر، عشقها فسكنته وعلّمته عزف الجنّ في مزامير القصب. تحت جذع الشجرة وضع بعض السيارة أو نفر من الجنّ دلوا يتفايض ماؤه. لعلّ راعيا مرّ من هنا سقى غنمه وترك الماء لعابر السبيل. جثا على ركبتيه منحنيا نحو الدلّو، لم يتمكّن من الشراب (كباسط كفّة للماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه) لوى عنقه نحو الشرق وشفاهه تتشقّق، رأى جبال مطماطة تدسّ في جوفها كهوف جبال اليمن، ارتعدت فرائصه وهو يتخيّل «عبآتة»(6) أبرهة الأشرم تخرج من بين الكهوف. في أقصى الجنوب تكوّمت رمال «دخلة الميدة» و«بير السلطان»(7) كالربع الخالي. في الأفق الغربي الدّامي انغرزت الشمس متعبة في «واد الرمل»(7) مثوى الرمال والمخطوطات والصمغ القديم، يمتدّ واد الرمل من الشمال إلى الجنوب ليدرك رمال بير السلطان كمحيط أطلسي. تساءل وهو يطفو على سطح نومه: «كيف يقدر هذا العقل الباطن الخافض الرافع على لملمة مزق المكان ورقاع الزمن ليحيك مسرحية بدائية يخطّها بمسمار؟ كم تحمل الأزمنة والأمكنة من تشابه أقرب للاستنساخ؟ ماذا يقول فرويد عن حلمي، هل يكفيني تفسيره المنضبط؟ هل يكفيني حديث يونق عن الرمز المستمدّ من الثقافة الإنسانية؟ لا رغاء، ولا ثغاء، لا نباح كلاب ولا صياح رعاة، لا ضوء نار في الأفق. هذا موسم

الحصاد، من عادة المرازيق أن يبقوا في «بوقرفه»(7) حتى يحصدوا سنابل قمحهم وشعيرهم، ما الذي يحدث في هذه الصحراء منبت الأسرار والرموز؟ هل زادها الحلم تعقيدا؟ هل يمكن للعقل الباطن أن يغيّر المواسم مكرّرا الأزمنة والأمكنة؟ لعلّه لا يغيّر ولا يكرّر ولكنه يختفي تحت الرمال ليلتفّ لاسعا كأفعى. اللهم اجعل هذا القلب آمنا وهذا الحلم خيرا».

رأى في ما يرى النائم أنه يشتاق إلى الماء حتى وإن كان في قاع «بير نقوة» ما دام الدلو يمنع عنه الماء. قام متثاقلا كمن نام طويلا، وضع يديه على حافّة البئر، أدنى رأسه من فوهتها، كانت البئر عميقة مظلمة زادها الغسق ظلمة. اشتهى رؤية الماء فلم يتمكّن، رمى حجرا في البئر لعلّ الصوت المنبعث لحظة ارتطامه بالماء يمنّيه بارتواء سمعي تتسرّب قطراته من الأذنين إلى الحلق الناشف. قبل أن يصل الصوت / اللحظة المشتهاة إلى الأذن العطشى جذبته قوّة خاطفة جبّارة أمسكت بعنقه، عاجلته كلدغة أفعى فتهاوى إلى قاع البئر، نسي نصائح أمه حين كان طفلا، كانت تقول له: «لا تقترب من الآبار لا تدلي برأسك في فوهتها لترى وجهك راقصا، تسكن الشياطين والجنّ أعماق الآبار، في أيديها حبال وقضبان حديديّة معوجّة تخطف بها الأطفال. يا بنيّ لا فرق بين فوهة البئر وفوهة المدفع وفم الثعبان». لم يكن يستعيد ما قيل له أو ما حدث لأهله، حتى إن استعاده يوما فلحلاوة الذكرى. قال دون ندم وركبتاه تجتمعان إلى صدره والبئر تلتهمه: «ما قيمة التاريخ الذي لا نستعيده؟ ما قيمة الاستعادة دون فهم؟ ما قيمة الفهم دون حراك؟».

كانت رأسه وكتفاه وضلوعه ووركاه وركبتاه ترتطم بجنبات البئر الصخريّة محدثة نعيقا أشبه بنعيق البلور المكسور. اندقّت رأسه على صخرة معلّقة فحلم أنّه يفيق قائلا: «تؤدّي الآبار في الصحراء إلى عيون الماء الطبيعيّة، سيطفو جسدي فوق ماء إحداها كما حدث لجمل «تاورغى»(8). كتب لي أن لا صحو اليوم ولا صحو غدا، سيبقى دم أبي مسفوحا حتى يجفّ أو تلعقه الذئاب فيريحني من عناء الأخذ بالثأر».

رأى في ما يرى النائم أن التيار يحمله في مسارب مظلمة تحت الأرض. لم ير فائدة من مقاومة لا يقوى عليها فنادى بصوت مدفون: «سيدي حمد يا شايب الذرعان! يا غوث يا محجوب!» لم يتجاوز صوته حلقه.

أحسّ كما يحسّ النائم لفحة هواء بارد تلفّ وجهه، امتلأت رئتاه بنسيم ليليّ منعش، لقد انبلج وجهه الفجري حين طفا جسده الذي مازال حيّاً فوق مياه «الدواية»(9).

التفّت حوله المشاعل والأيدي والأشباح، كان مبلّلا قذرا لذلك لم يهتمّ به أحد. قال في نفسه التي كانت تطفو معه: «هل يمكن لي أن أحيا رغم كلّ ما مرّ بي؟ الحياة أبقى من كلّ شيء حتى وإن فقدت معناها ولكنها تصير أجمل حين تكون بدون هوان».

تقيّأه تيار الماء فجرّ جسده الواهن المقرور إلى حافة الماء الطينيّة. ترامى إلى مسامعه المشتاقة إلى صوت آدمي مؤنس دقّ طبول، بدا الدقّ بعيدا اخترق الماء والطين الذي غمر الأذنين، هتف كالعائد: «هذا كلام الصحراء، تتململ الرمال ككتل السحاب فترعد، تحتكّ صدور كثبان بصدور كثبان أخرى فتهدر كفحول الإبل. أيّة علاقة قدسيّة تجمع بين السماء والصحراء وفحول الإبل؟ إنّها حلقة أزليّة هادرة لاشكّ أن للإنسان مخبأ فيها. الآن تسترجع الدنيا توازنها، إلهي! (أنقذ مطلقك الكامن في الإنسان)(10). كثر الهرج من حوله، اختلط صياح الأطفال بزغاريد النساء وأصوات المزامير. لقد أقام الناس عرسا في جبل «الدوّاية» في قرية آمنة يأتيها رزقها رغدا. تسلّل بين الناس غير آمن، لم يكن أحد يهتمّ بأمره. نادى بصوت تائه: «اللهم اجعل هذا الكابوس أضغاث أحلام فالعرس في الحلم مأتم وهمّ ثقيل، كفاني ما عانيت هذا اليوم». في سفح الجبل

مغارة تطلّ منها أقدام امرأة خضبّتها الحنّاء، لعلّها العروس. أمام المغارة جلس رجال يعلو وجوههم البشر، لعلّهم «العرآسة». جاء الناس بالدفوف من «الدربوكة»(11) جاؤوا بالملاعق الخشبيّة والسكّاكين من «الغريفة»(11)، أهدى لهم أهل «أم الشياه»(11) الذبائح. نادى ثانية: «اللهم اجعل هذا الكابوس أضغاث أحلام فالذبح في الحلم ذبح في اليقظة والدم في الحلم خيانة ذي قربى».

أمام المغارة قعد كلب لا ينبح، في السهّل شجرة تين يدور حولها رجل شيخ وامرأة عجوز يردّدان بصوت مرتجف: «منكر يا شجره... منكر يا شجره... منكر يا شجره... تزوّج الأخ أخته بمباركة القوم».

جذبته قوّة الدوران فوجد نفسه يدور متعثّرا مردّدا: «منكر يا شجره... منكر يا شرجه...» لا يقدر العقل الباطن وأحلامه على رسم الذبح أو العار إلاّ كما يأتيه عاريا عن كلّ رمز، ثمّ (رجفت الرآجفة تتبعها الرادفة): زلزلت أرض الدوّاية والدرّبوكة والغريفة وأم الشياه، تحجرّ كلّ شيء حيّ إلاّ شجرة التين.

أشار أستاذ الجيولوجيا بإصبعه إلى الجبل الذي دُكّ يوما ثمّ قال واثقا: «هذه آثار اصطدام جرم سماوي حدث منذ 18 مليون سنة تقريبا». تفرقّ الطلبة بين الكهوف والصخور بحثا عن الأدلّة. كانت أصواتهم تتردّد في المغارات وفي الشقوق التي تذهب إلى عمق الأرض. في سفح الجبل مغارة يطلّ منها حجران عليهما نقوش دقيقة كحنّاء قديمة. أمام المغارة صخور برآقة كأنّ البشر يعلوها إلى جانبها حجر مستطيل يقعد ككلب لا ينبح. في السهل شجرة تين هرمة ترتجف أوراقها كمن أصابه دوار من كثرة الدوران حوله. قال وهو يهزّ رأسه متثائبا: «كم يحمل العقل الباطن من خرافة! يُستجار به عند العجز وعدم الفهم. هل يختفي هذا العقل بأحلامه ورموزه حين يدركنا الفهم وندرك الحركة؟ علّمني يا حجر «الدوّاية» ما دام الغراب لم يلفح!



(1) حمد غوث: جدّ المرازيق ووليّ صالح

(2) عمر المحجوب: وليّ صالح

(3) شعر أمل دنقل

(4) بئر رومانية تقع في الصحراء الغربية من مدينة دوز

(5) شعر مظفر النواب

(6) شبح

(7) أسماء أمكنة في صحراء دوز

(8) تقول الرواية الشعبية إن عين ماء أبتلعت جملا فاختفى. سأل سائل: أين الجمل؟ فقالوا: تورّغى (الآن رغى) فسميت العين تورغى.

(9) اسم مكان جبلي في صحراء دوز موضوع أسطورة أدرجناها في القصّة

(10) شعر مظفّر النواب

(11) أسماء أمكنة قرب جبل الدوّاية

المصعد

فتحي الجميل

رأيتها في المصعد لأوّل مرّة. ولم يلفت انتباهي فيها غير شعرها الأسود الحالك. لكنّي نسيت ملامحها. ففي مدينة "ليون" عشرات الألوان والأجناس تلفت انتباهك عند نزولك بها وفي أوّل جولة لك فيها وثاني جولة. لكنك في الجولة الثالثة تتعوّد على المشهد الفريد، فلا يسترعي انتباهك بعد ذلك. حين ركبت المصعد، فعلت ما يفعل غيرها من النساء في مصعد يجمعها برجل وحيدين. أولتني ظهرها. وتوجهت نحو الباب بعد أن ضغطت الزر الذي يناسب الطابق المقصود. وكان من سوء نيتي البريئة أن أحتفظ بيني وبين نفسي أنها من أهل الطابق السابع وأملت في تلك اللحظات القليلة التي استغرقتها الرحلة أن نلتقي مرة أخرى في وقت قريب. لكننا لم نلتق.

كنت قد استغرقت في رحلاتي اليومية إلى مكتبة دار المعلمين في "جيرلون". وكان الطريق من شارع "شيفريل" حيث أقيم إلى شارع "جون جوريس" حيث المكتبة طريقا طويلا. فكان عليّ قطعه يوميا راجلا حتّى أوفر ثمن تذكرة المترو. وهو سر أخفيه عن نفسي ذاتها. وأوهمتها بأن ذلك ليس شحا ولا تقتيرا، بل هو ضرب من الرياضة والترويح عليها. وحين أنهي المرحلة اليومية في الساعة الثانية بعد الزوّال، لا يبقى من حيوية الجسد غير ما يكفي لإلقاء تحية مرحة على موظفة الاستقبال ولتحضير الغذاء السريع بعد ذلك.

كانت المكتبة تأكل معظم وقتي، وتترك لي بقيته لطهي الطعام والنوم. فكان أن هجرت الكتابة أياما. وأسلمت نفسي إلى إجهاد ذهني لا يصدّق. ومن ذلك أنّني رأيتها مرّة ثانية في قاعة الاستقبال وهي تلقي التحية على الموظفة المرحة، لكن ذهني المشتت المرهق ظنّ أنّها وجه جديد.

في الأسبوع الثاني من إقامتي بالفندق، اكتشفتها. ولأقل بصدق إنّها هي التي اكتشفتني أولا. كان يوم سبت منحت نفسي فيه عطلة (والحقيقة هي أن المطر الغزير هو الذي شجعني على الراحة وأنذرني ببلل ومرض وزكام). خرجت صباحا لشراء الحليب والنوم ما يزال يداعب أجفاني. وركبت المصعد بعينين نصف مفتوحتين. فلم أنتبه إلى وجودها. ولما انتفض المصعد في الطابق الأرضي، بقيت مذهولا بعض اللحظات، لأنّ النوم قد تسرّب إليّ كالوسواس. وسمعتها تقول بلهجتها التونسيّة :

ـ تفضّل يا محمّد.

لم يفاجئني سماع اسمي، لأنه أكثر الأسماء شيوعا في الدنّيا. بل فاجأتني اللغة العربيّة التي لم أسمعها منذ مدّة طويلة. كانت موظفة الاستقبال تقول لي : "صباح الخير" بحاء وخاء مشوّهتين. لكني كنت أرى في تلك التحية لغة فرنسية لا غير. أما "تفضّل يا محمد" فقد كانت عربية حقا. وحين فتحت عيني وطالعت وجهها. عرفتها. تذكّرتها.

كانت ما تزال تتمتع بابتسامة حزينة في عينيها، وبأنف ملكي وشفتين رقيقتين. لكن تفاصيل كثيرة في وجهها وجسدها قد تغيرت. كانت قد امتلأت حياة وصحة، وازداد الكحل الحزين في عينيها تجليًا. شدّ ما تغيّرت. لكنها هي لا ريب.

أظنّ أنني صدمت لمرآها. فقد ظللت واقفا في المصعد حتى أخذت بيدي وأخرجتني. قلت لها :

ماذا تفعلين هنا ؟

قالت :

ـ عليك أن تؤجّل أسئلتك الكثيرة. إنّني في محل عملي.

وقبل أن أنطق أضافت :

ـ إن كنت لا تنوي الخروج اليوم إلى مكتبتك، فسأزورك في غرفتك في الساعة الثالثة بعد الظّهر.

ودعتها. وأسلمت نفسي للمطر. نسيت فطور الصباح. سرت إلى "الرون". وقفت على "جسر الجامعة". نظرت في المياه تحتي. كانت تسير إلى غايتها غير عابئة بسياط المطر التي تلهب ظهرها. لعلها كانت مطمئنة إلى أنّ تلك السياط نفسها هي جزء منها يعود إليها ويمنحها الحياة والتجدد. أما أنا، فلم أكن أستطيع التفكير في شيء ما، في فكرة أو ذكرى أو شعور. كنت أنظر إلى المياه، وأحسّ بأنني أصبحت جزءا منها، بأنني أسير حيث سار. فكرت فجأة : "ما مصير تلك القطرة التي تطير إلى الرصيف. تلك القطرة التي تعلّق بالعبارة السياحية التي تجوب النهر العريض؟ إلى أين تذهب ؟ هل تعود إلى النهر في نهاية المطاف أم تتلاشى ؟ كيف تتلاشى القطرة الصغيرة ؟ كيف تضيع ؟".

حين أفقت من تأملاتي الطويلة في مياه النهر كانت المياه تغمرني أحسست بها تغور إلى عضامي، تنفذ من لحمي، تغيض في دمي. أحسست بالدفء. رفعت وجهي إلى السماء. كانت سماء غامضة محايدة. كانت الغيوم تغطي زرقتها. وتساءلت : "هل السماء زرقاء حقا ؟ مضى زمن طويل لم أتأمّل فيه السّماء". ثم تساءلت : "أمازال القمر حيًا ؟".

سرت إلى ساحة" بلكور". تأملت التماثيل المرمريّة. كانت مياه المطر تتقاطر على تفاصيلها الفخمة. لكن التماثيل لم تتحركْ. كانت في اطمئنانها الأبدي. قلت لها : "طوبى لك أيتها التماثيل. لكن.. ليتك تعودين إلى الحياة".

بلغت جسر "ويلسن". كانت أطنان الحديد فيه متينة متكبرة. وكانت خضرته الدافئة تلعق مياه المطر بلذة. ثم تتركها تنزلق إلى النهر. بدأت أشعر بالإحباط. ووددت لو كفّ المطر ولو دقيقة واحدة. كنت أريد أن أمسك بقطرة ما، أن أراقبها بأناة وأرى مآلها. لكن المطر ظلّ يهطل حتّى أرهقني. فرجعت إلى رصيف "كلود برنار". سرت تحت الأشجار العظيمة الثابتة. أفزعتني السيارات المندفعة. وفاجأني رأس الترامواي الشبيه بأفعى قديمة. عدت إلى غرفتي مرهقا جائعا. لم أرها في المصعد ولا في بهو الاستقبال. منعت ذهني من التفكير فيها.

وجدته عاجزا عن التفكير في أي شيء. أسلمت نفسي إلى السرير. تمنيت ألا تأتي. تمنيت ألا تقول لي شيئا. ثم عجزت عن المزيد من الأماني. فنمت.

أيقظتني طرقتها. ترددت قبل أن أفتح الباب. وحين فتحته، دخلت دون أن أدعوها للدخول. كانت قد تركت لباس العمل الأزرق، ولبست معطفا طويلا أسود. تصرفت بكثير من العفوية المفاجئة. جلست على الكرسي الخشبي كأنّها قد تعودت الجلوس عليه منذ زمن بعيد. جلست أنا على السرير. لم أقل شيئا. سألتني عن أحوالي. لاحظت في عيني وأنفي بداية زكام شديد. نصحتني بالراحة والدواء. لم تنظر في عيني. تحاشت نظراتي الخاطفة. قلت لها أخيرا :

ـ كيف تعرفت عليّ؟

قالت بصراحة : ـ تغيرت كثيرا. لم أكن لأعرفك لولا نظراتك الزائغة. هي نفس النظرات القديمة.

قلت :

ـ أما زلت تذكرين ؟

وجهت السؤال وجهة أخرى. قالت :

ـ بقيت فيك ملامح قديمة على كل حال.

لاحظت في نظراتها إلى ملابسي الملقاة على السرير وإلى الصحون المتسخة في الحوض بعض الشفقة. ثم سمعتها تصرح بها :

تبدو مرهقا جدا. مازلت تعشق الكتب.

أزعجتني شفقتها. واكتشفت أنني مشفق عليها. فقلت :

ـ لماذا اخترت مهنة التنظيف ؟ تبدو مرهقة.

ابتسمت. لم تكن تحسن السخرية. لكن ابتسامتها يومئذ كانت ابتسامة سخرية تنوء بالشفقة. وقالت :

ـ أنت ترى أنني أتنقل بين الطوابق بالمصعد، وأنني أكتفي بتغيير الملاءات. هي أهون من قراءة الكتب على كل حال.

ثم أضافت بعفوية :

ـ هل تعرف أنني أحصل على مرتب يفوق مرتبك بمرات عديدة ؟

أظنّ أنها لاحظت شعوري بالحرج والإهانة. ولم تكلف نفسها عناء الاعتذار أو المواساة. شعرت بأنها قد تغيرت كثيرا. وتمنيت أن تغادر الغرفة. لكنها لم تغادر. بل بدأت تسأل عن أحوال معارفنا في بلدتنا. هي تزوجت فلانة ؟ هل يعمل فلان ؟ سألت عن بعض أساتذتنا. قالت :

ـ لم أعد أذكر غير أساتذة البالكالوريا. كانوا يحبونك لأنك متفوّق. وكان يشفقون عليّ لأنني لن أنجح. أظنّ أنهم كانوا يعلمون بأمر علاقتنا. كان يطيب لأستاذ العربية أن يلمح إلى ذلك.

لاحظت أنها تتحدث عن "علاقتنا" وكأنّها تتحدث عن صديق قديم لم تره منذ دهر طويل، ولم تربطها به مودة. كانت محايدة، وربما كانت لامبالية. شعرت بالانزعاج. وبدأ ذهني يسترجع الأيام البعيدة الخالية، ويحاول في الآن نفسه أن يتابع حديثها. قالت فجأة :

ـ لم لم تتزوج بعد ؟

أعتقد أن الارتباك قد طغى على قسمات وجهي. لكن سألت :

ـ من أوحى لك بذلك ؟

قالت بصراحة :

ـ لا تبدو رجلا متزوجا. أنا أعرف الرجل الأعزب...

بدا أنها تراجعت عن قول كلام يحرجني. فحاولت مهاجمتها :

ما رأيك في أن نتزوج ؟

وسرعان ما ندمت على السؤال. فقد تذكرت أنني قد هجرتها. غير أنها لم تستغل ما كان بيننا من تاريخ قديم، وقالت بما يشبه اللامبالاة، كأنها لا تتحدث عن نفسها ولا عني ولا عن زواج بيننا :

أظنّ أن الزواج بمطلقة ليس من طموحاتك. قد تستفيد من تمتعي بالجنسية الفرنسية. لكن أعرف أنك لا تستطيع العيش هنا. أنت لم تخلق للأحزان.

فوجئت بكلامها. شعرت بأنها امرأة أخرى غير المرأة الرقيقة الحيية التي أحببتها منذ سنين. وسمعتها تضيف :

رُبما كنت تصلح زوجا لابنتي. هي في السابعة عشرة، ولن يكون فارق العمر كبيرا.

ألجمتني المفاجأة. لكنها أضافت :

أريد لها زوجا يعيدها إلى وطنها الأول ويرعاها.

تذكرت أنني كدت أبلغ الأربعين. هالني هذا الاكتشاف. وهالني أن أراها امرأة ناضجة استطاعت أن

تحافظ على جسد امرأة لم تتجاوز الثلاثين. ويبدو أنها رأت أفكاري من صفحة وجهي. فقالت :

يجب أن تتزوج. لا تدع العلم يحرمك هذا الحق.

فكرت في إرباكها فقلت :

من قال إن العلم هو السبب ؟ الحقيقة أني لم أشته امرأة بعدك.

هزت رأسها غير مصدقة. فأضفت بجرأة وأنا لا أعني ما أقول :

ما رأيك في أن نتزوج ؟

قالت بلامبالاة المرتبك :

لا أصلح لك زوجة. لم أكن أصلح لك منذ تلك الأيام. أنت رجل ذكي مثقف. وأنا امرأة حزينة سيئة الحظّ. لم أخلق لك ولم تخلق لي. أنت خلقت للعلم والكتابة. وأنا خلقت للزواج والحزن.

طال الصمت بيننا. شعرت بالتعب. استلقيت على السرير. ثم قلت بصدق مفاجئ :

أظنّ أنني قد ظلمتك. كان يمكن أن أحتفظ بك. لكن..

قالت :

لا تندم على ما فات. لم يكن من الممكن أن نلتقي تحت سقف واحد. ولا يمكن أن نلتقي الآن. لكل منا طريقه. أنت باحث من أهل العلم، كاتب من أهل الثقافة. وأنا امرأة تشقى لتحيا. لديّ ابنتان تحتاجان إلى المال والرعاية. أنت لاتسْتطيع أن تتزوّجني بمرتبك هذا، ولاتسْتطيع أن تحيا هنا طويلا. لاأريد لك الغربة والشفاء. أظنّ أنك غريب هناك بينَ الناس. فكيف يكون حالك هنا ؟

بدا لي أنها تنطق بحكمة لم أعهدها فيها. وتساءلت: "ماذا تعلمت من الكتب كل هذه السنين ؟ هل سأظل كالقطرة في التيار العظيم ؟" شعرت فجأة بالكره تجاهها. قلت لها مكابرا :

يمكنني الحصول هنا على عمل في الجامعة. لكني لا أفكر في الزواج على أيّ حال. كنت أحاول أن أكتشف فيك شيئا من الماضي.

ولم تعلق. ودّعتني ومضت.

التقينا بعد ذلك مرات عديد. تعودت عليها أكثر. تجرأت مرة وقبلتها. ضممتها إليّ بقوة. كانت تشتسلم لي بما يشبه الصبر. لكنّها لم تدعني أتجرأ أكثر من ذلك. كانت تستطيع السيطرة على الموقف دون أن تجرح مشاعري. حاولت دوما أن تنسيني وأن تنسى أننا كنا حبيبين منذ أكثر من ثمانية عشر عاما. حاولت أن نكون صديقين في الغربة يعلمان أن فراقهما قريب وحتمي.

ذات يوم، قبل عودتي إلى الوطن بأربعة أيام، تركت لي ورقة فوق مخدتّي، كتبت فيها : "لقد حصلت على عمل آخر في باريس. وعليّ أن أنتقل إلى هناك. إذا أقمت يوما في باريس وركبت مصعدا، فانتبه إلى من يركب معك. ربّما نلتقي مرّة أخرى". بدت رسالتها الصغيرة شاعرية ومرحة. لكني شعرت فيها بأمل لم ألاحظه طيلة لقاءاتنا. طويت الرسالة. ودون أن أفكر كثيرا ألقيت بها في سلة المهملات. فكرت في الزواج. وبدأت أستعرض في ذهني النساء اللاتي يمكن أن تكون منهن زوجة لي. وقررت أن أدرس كل امرأة دراسة وافية. ثم أختار.

مرّ على هذه الحادثة عام. مازلت أدرس كل امرأة دراسة وافية، وأظنّ أنني مازلت في بداية الطريق. أعترف بأنني أصبحت أنظر في الوجوه حين أمشي في الشارع، وبأنني كلما ركبت مصعدا تفرست في وجوه راكبيه.

وأنا وحيدٌ..
في الغروب..
أعدُّ أسرابَ الضِّفافِ..
حولِي الدُّخانُ
وقبلتي..
هذي المواجعُ والفيافي
عودي إليَّ
لترتوي الأشجارُ
من بعدِ الجفافِ
فعيونُكِ المنفى..
وبعدكِ..
تختفي كلُّ المنافي !

– 4 –

العمرُ مرَّ كما ترين موزَّعا
ما بين أوهامٍ وعصفِ رياحِ
فكأنَّما السَّاعاتُ كانت غيمةً
لم تهمِ في قلبي بغيرِ جراحِ
ضُمِّي شتاتي كي تعودَ طفولتي
وتُغرِّدَ الأطيارُ بعدَ نُواحِ
فلقد تعبتُ وأنتِ تونسُ جنَّتي
ولأنتِ.. أنتِ الشِّعرُ.. أنتِ صباحي !.

– 5 –

التَّبغُ.. والمطرُ المُنسابُ
على نافذةِ القلبِ
إيقاعاتٌ
قادمةٌ من بعيدْ..
صوتٌ يترامى
في الإصقاعِ المنفيّهْ
التَّبغُ..
والمطرُ المُنسابُ
على واجهةِ الوقتْ
والعمرُ الذي ولَّى
والزَّمنُ الذي ما عادْ..
عراجينَ للضوءِ
وللأنوارْ..
وأنتِ.. والمطرُ
الذي يهمي..
أغنيةٌ غائمةُ الأبعادْ
وأنا وحدي..
لا قبلةَ.. لا بوصلةَ..
لا ميعادْ.. !.

– 6 –

اللَّيلُ..
والمنفى البعيدُ..
يطل من خلف "القنال"

شجنٌ على شجنٍ...
وقلبٌ طائرٌ
خلف الخيالْ...
سفن تصفّر
تلو أخرى...
وأنا هنا
أهفو إلى
ريح الشّمال...
مابين عينيك
اللّتين أراهما...
نهريْ عقيق...
بُرتقالْ...

- 7 -

لم يبق بعد اليوم ما أهفو له
عبث الجفاف بقلعتي... وسدودي
لكنّني رغم الأفول مرابط
في روضك المزدان طوقَ ورودِ
وقصيدة جذلى ترف مجدّدا
سحريّة...تجتاح كلّ صدودِ...



تجلّيات في قراءة الكفّ

محمد الهادي الأسود

كأنّي بها رتّبت كلمات الحفاوة بالوافدين،
وصبّت عليها الكثير من العطر...
والدّفء من إرثها الحاتميّ / التّليد!
وجاءت إلى الحركات المضينة...
جلّت بها ظلمات الحروف...
فأشرقت الكلمات
وأشرقت الدّار...
وانتفضت، في السّتائر،
هفهفة البوح...
جاءت طريقتها، في ملامسة النّزلاء،
ملائمة لشفوف الحرير...
وناعمة كالحرير الشّفوف!

****

كأني بها، عندما اقتربوا من مشارفها،
هلّلت / زغردت...
لوّحت بالمناديل / بيضاء...
في دعوة للضّيافة...
مشرعة بابها:
والطريق إلى بابها:
طرّزت ضفّتيه بعشب المراعي...
وبالحب من دمها...
من وشائجها...
من مضامين فرحتها
بانتهاء الخسوف...
وحتى تظلّ الوقائع مشهودة:
عقرت إبلا للوليمة...
واستنفرت قلبها...
وحـمـائـمـهـا،
لاحتضان الضّيوف...

****

كأنّي بها راوغتْ!
جاءت الأمرَ مذعورة،
بعد أن لمحت جارحا يتربّص،
للانقضاض، على طفلها...
يتحين لحظة غفلتها،
كي يلقّنها، من ثقافته / في البشاعة،
مالن ترى العمرَ...
لو هو طال...
وطال إلى ماتشاء الظّروف...

****

كأنّي بها غادرتْ،
عندما أوعزتْ، بالهروب،
إلى الصّبية الخائفين من الإحتراقِ،
إلى البحرِ...
للبحرِ!
هل ضمنوا الحوت ؟
أو أمِنُوا صولة الموج ؟
والغرق المتحتّم ؟
مهما أجادوا محاورة الماء،
وانخرطوا في السّباحة!
ذاك لأنّ السّواحل قد هربت هي أيضا...
وحتّى قواربهم نالها مارد النّار،
وا. تسلمت للفناء...
وأمست، بحكم النّهايات،
لاتستحقّ الوقوف...
****
سأشحذ ذاكرتي وعيوني...
وقلبي...
أريد قراءتها:
مرّة /مرّتين /مرارا...
لعلّي أصيب بها ثغرة،
للنّفاذ إليها،
فأدخل أدغالها...
قد أرى ما يمر ببالي!
وقد لا أرى...
وأعود بكفّين فارغين،
وعقل تصفق فيه الرّياحُ...
وعندئذ سوف أضحك منّي...
وسوف أغنّي...
كما لم أغن...

لأنّي:
رأيت الحناجر، قاطبة، تتورّمُ...
والمفردات الجميلة،
ويمتصّها الصّمتُ،
والنّاي، من نكد، تتكسّر أنغامهُ...
وينام ضجيج الدّفوف...
****
وذاك الذي قد أرى
ماعساه يكون؟
أفاكهة تأخذ النّفسَ
في رحلة للعذوبة..
لاتغرب الشمس عنها ؟
وتقضي بأن أتجوّل في غمرة النّور،
بين رياض البنفسج والأقحوانِ،
وبين الينابيع..
أنهل من مائها
وأعود وأنهلُ،
حتّى أرى البدر، من أجل عَيْنَيّ
حولي يطوفْ ؟!
****
ولكنّ كلّ القراءات أفضت
إلى نفق يتعمّقُ..
يــعــتـــم..
يلتهم الطّول والعرض
والوجه والظهر..
"والخيل والليّل"..
حتّى صليل السّيوفْ!
ولكن "آدم" واصل لعنته:
لاحتمال الوقوع على أثر في الرّفوفْ!!

أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها

قراءة عماد الدلاّجي

صدر للباحث د. فؤاد القرقوري كتاب بعنوان " أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها. وقد قدّم مدخلا عاما لكتابه عنوانه "عتبة جديدة" يذكر فيه الدواعي إلى إصدار طبعة ثانية إذ أنّ الحاجة العلمية إلى هذا الكتاب لا تزال قائمة والرّغبة في الإفادة منه تظل متوفرة، كما أنّ الحديث عن الرومنطيقية يجد صدى اليوم "فجوهرها وأنساقها الكبرى، وأسئلتها العاصفة، وثورتها الجارفة، ورهاناتها الحارقة، وآفاقها القصيّة، فكأنّها اليوم بيننا غضّة ندية حيّة: حدّاً نقدياً، وأفق نجاة، وضمان وجود للذّات ولحريّة الذات، في زمن الأنساق السريعة الخفية، وزمن العولمة الشاملة والرقمية الكلية، في زمن تقلص فيه كل شيء: الزمان والمكان والإنسان أيضا وعيا وفعلا وقيمة ويستشهد بالمفكّر الفرنسي لوفيفر إذ يقول: "يتراءى لنا أنّ القرية الكونية في حاجة إلى رومنطيقية جديدة تخلصها من ضيق الزمان والمكان، ويعيد إلى العالم رجاحته، ويحمي إنسانية الإنسان". كما يقول معقبّا على أهمية الأدب المقارن: "وأمّا من جهة الأدب المقارن فهل رأينا أكثر منه لزوما وفائدة في هذا الزمن الذي أصبح فيه الحديث عن حوار الثقافات والحضارات"...

أليس الأدب المقارن علما ومنهجا وفلسفة، مداره على العلاقات الدولية بين الآداب والثقافات المختلفة في العالم.

يقع الكتاب في ثمانية فصول مع فصل تمهيدي وفصل ختامي ونقرأ في الفصل التمهيدي عن دواعي هذا البحث، ثمّ مراحل البحث ليتم في خاتمة هذا الفصل الحديث عن مقاصد هذا البحث.

في الفصل الأول (دراسة الرومنطيقية العربية في ضوء منهج الأدب المقارن).

ونقرأ فيه: عدّة المقارن في دراسة الرومنطيقية العربية / الرومنطيقية العربية ميدان من ميادين الأدب المقارن.

والثاني (إطار تاريخي للرومنطيقية العربية في سياق الرومنطيقية العالمية) ويقع في قسمين: بداية تسرّب الرومنطيقية إلى الأدب العربي الحديث/ مرحلة استقرار الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث.

والثالث (أعلام الرومنطيقية العربية بين جذور الأصالة وعاصفة الحداثة) ومن عناوينه: الأعلام الممهدّون/ الأعلام البارزون / الأعلام المتوجون.

والرابع (نظرية الأدب في الرومنطيقية الغربية) ونقرأ فيه: أصول نظرية عند أعلام الرومنطيقية العربية / الثورة على القديم وأنصاره / الدعوة إلى التجديد / ماهية الأدب / مضمون الأدب / شكل الأدب / وظيفة الأديب.

والخامس (الأغراض الأدبية في الرومنطيقية العربية بين الأصالة القومية والأصول الأجنبية) ويحدّد فيه أغراضا خمسة هي: الغرض الأول: الأنا الوطنية / الغرض الثاني: الطبيعة / الغرض الثالث: الحبّ /الغرض الرابع: الوطنية / الغرض الخامس: المصير ثمّ البطل الرومنطيقي العربي.

والسادس (من خصائص الخطاب في النص الرومنطيقي العربي) وفيه مستويات ثلاثة يحددّها المؤلف هي: مستوى طرفي الخطاب / المستوى المعجمي / المستوى الأسلوبي.

والسابع (مدى أثر الحركة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث) ونقرأ فيه: الميثولوجيا/ الشكل الشعري/ الأجناس الأدبية.

والثامن (محاولة في تفسير ظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث). والفصل الختامي والأخير (من الرومنطيقية العربية إلى الرومنطيقية العالمية).

هذا الكتاب مهمّ جداً إذ يقدم للباحثين الأكاديميين وللقراء الذين يرغبون في الإطلاع على دراسات جادة تقدمّ الأدب العربي الحديث تقديما يليق بمكانته، قراءة متأنية تعكس حرص المؤلف على دراسة الرومنطيقية في الأدب العربي دراسة شاملة تضبط الظاهرة الرومنطيقية في الأدب العربي ضبطا زمنيا وذلك من خلال استنطاق النصوص الرومنطيقية لتبين أثرها كحركة في الأدب العربي ومقارنتها من جهة أخرى بخصائص الظاهرة الرومنطيقية في الأدب الغربي باعتبارها أهمّ المؤثرات الأجنبية في الرومنطيقية العربية وذلك من خلال البحث في أوجه الائتلافات والاختلافات بين الرومنطيقيتين.

كما تزداد أهمية الكتاب في البحث عن الدلالة التاريخية للرومنطيقية العربية في أساسها ومضمونها وشكلها علاوة على أنّه - أي الكتاب - في الأصل بحث جامعي قدمّه المؤلف لينال به دكتوراه الحلقة الثالثة بملاحظة حسن سنة 1984.

وعليه ندرك قيمة هذا العمل في إبرازه لأهمية الرومنطيقية العربية كتيّار أدبي قائم الذات يقول المؤلّف: "أردنا أن يكون استجلاؤنا لخصائص الرومنطيقية في الأدب العربي استجلاء لجانب من الذآت العربية ومن قدرة الخلق فيها. وأن يكون تبينّنا لتعامل الأدب العربي مع الرومنطيقية الغربية تبيينا لتعامل الذات العربية المعاصرة مع ما يعايشها من حضارات أجنبية عنها".

يقع الكتاب في 302 صفحة من القطع المتوسط وقد صدر عن الدار العربية للكتاب ضمن سلسلة "حوار الثقافات والحضارات" - تونس 2006 - الطبعة الثانية.

مدارات

قراءة عماد الدلّاجي

صدر للدكتور منجي بوسنينة كتاب عنوانه "مدارات" يضمّ سلسلة من المحاضرات ألقاها بتونس وفي خارجها بوصفه المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الألكسو) يقول المؤلف "تصدر هذه المقاربات الفكرية التي يجد فيها القارئ الكريم جملة من التصوّرات تشكّل أساس رؤية عربية لعديد القضايا الفكرية والحضارية كمسألة كونية القيم في علاقتها بالتحولات التي يشهدها عالمنا المعاصر، والتعدّدية الثقافية ودور المثاقفة في رصد الخصوصيات المتميّزة للآخر. إضافة إلى البحث في مرتكزات الحوار بين الحضارات المتباينة بعيدا عن مفاهيم الصّراع والهيمنة".

يحيلنا العنوان "مدارات" مباشرة إلى متن الكتاب، فالمطلّع على هذه المحاضرات يخالها دوائر متعالقة ببعضها البعض يحيل إلى دائرة رئيسية لعلّها تؤسّس في مجملها لقيمة الحوار والتّحاور بين الفرد والمجموعة والأنا والآخر، وهذا ما سنكتشفه إذا ما تأملنا المحاضرات لنتبين ماهية القيم التي تأسّست عليها والتي يدعو إليها المؤلف في آن.

احتوى الكتاب على 19 محاضرة ساهم بها الدكتور منجي بوسنينة في افتتاحيات عديد الملتقيات والندوات الوطنية والعالمية وهي كالآتي:

- مرتكزات الحوار بين الحضارات.
- حضارة تطلب الحكمة أنّى وجدتها.
- التعدّدية والمثاقفة.
- من تعايش الثقافات إلى حوار الحضارات.
- دور الحضارة العربية الإسلامية في إثراء الحضارة الكونية.
- في علاقة الذّات بالآخر.
- الأمن الثقافي في العولمة.
- القيم الكونية والتحولات العالمية (الثوابت والمتغيّرات).
- التربية على التسامح وحريّة المعتقد.
- الإسلام والتراث الإنساني.
- التسامح تاج القيم والفضائل.
- في التنوع الثقافي الخلاق.
- في الصيغ الثقافية الجديدة "التراث الثقافي اللاّمادي نموذجا"
- التعليم العالي العربي (تحديات وآفاق).
- التعليم العالي والتنمية الشاملة.

- التعليم العربي (الواقع والتطلعات).
- الجودة النوعية في التعليم العالي.
- في مقاربة العولمة، تونس نموذجا.
- رؤية إستراتيجية للتواصل الحضاري.

والمتأمل في هذه المداخلات يرى أنّها تمت بين سنة 2001 وسنة 2003 ولاشك أنّ وعي الكاتب بحساسية تلك المرحلة جعله من موقعه يساهم بأكثر قدر ممكن في فتح جسور التّواصل سواء داخل البلدان العربية أو الغربية وذلك بتنظيم الملتقيات والندوات وحضورها تحذيرا من تفاقم موجات التطرّف والعنف وتحفيزا على التصدّي لها في حوار متعدّد يرفض التعصّب والأحكام المسبقة لاسيما وشبح أحداث سبتمبر بتبعاتها يخيّم على الجميع.

بالإضافة إلى ما ذكرنا نتبين من خلال الكتاب أنّ النص يدور على جملة من المفاهيم التي من خلالها يريد المؤلف أن يؤسّس لبعض الرؤى والمفاهيم. فالقسم الأول من الكتاب يطرح فكرة رئيسية وهي قيمة الحوار بين الحضارات إذ يؤسّس لتواصل المجتمعات يقول المؤلف في المحاضرة الموسومة بـ "مرتكز الحوار بين الحضارات" لقد بات من الضروري تصحيح صورة حضارتنا المشوهة والمنقوصة لدى العالم الغربي، يجب أن نعترف بوجود جهل بنا أو تجاهل لنا رغم أننا نعرف تاريخ الغرب وحضارته ولغاته أكثر مما يعرف هو عنّا» كما يضمّن المؤلف صلب الفكرة الرئيسية اعتبار الحضارة العربية الإسلامية حضارة تحسن الإصغاء إلى العالم وإلى البشر وإلى صوت السماء".

أمّا القسم الثاني فيقيّم لنا الممهدّات الكفيلة لتحقيق الحوار بين الحضارات، فبالإضافة إلى ضرورة سعي المجتمع الدولي إلى تحقيق توازن اقتصادي "فالحوار بين الحضارات... لا يمكن أن يتم في ظل وجود فوارق مجحفة بين من لديهم الإمكانات المادية والتقنية وبين من يفتقرون إليها" وتوازن سياسي بإتباع سياسة عادلة في مجابهة القضايا الدولية وتوازن ثقافي يؤسّس لمبدإ الاختلاف والحفاظ على الخصوصيات المميزّة وعدم الاندراج في النمطية التي تؤدي إليها العولمة، لا بدّ من التركيز على التعليم وتقريبا الجزء الثاني من الكتاب يركزّ في أغلبه على دور التعليم والتربية في تحقيق التفاهم والحوار والتواصل بين الحضارات والأمم يقول المؤلف "إنّ تهيئة عقول الناشئة إلى تقبّل قيم المدنية والتعدّد واحترام الآخر ينطلق من المؤسسة التربوية، التي بواسطتها يتربّى المتعلمون على "العيش معا" بعيدا عن المركزية المفرطة للأنا ومن خلال ما يتلقّونه من برامج وتصوّرات، تتجذّر فيهم الروح النقدية التي تدفعهم إلى الإقرار بنسبيّة الحقائق وتمكنهم من رصد خصوصيات الآخر في سبيل عالم أفضل قوامه السلّم والعدالة والحريّة.

ما نتبيّنه من خلال هذا الكتاب هو سعي المنظّمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى تفعيل التّواصل وإرساء قيم الحوار وذلك بالتّشجيع على تطوير التعليم ويؤكدّ المؤلف على دور المنظمة ويعتبر أنّها ساهمت في تأسيس ثقافة الحوار مع الآخر .... وتحاول أن تدخل هذا التوجه في المنظومة التعليمية من أجل تنشئة جيل متمسك بهويته قادر على التّفاعل في عالم لم تعد تفصله حواجز ومن ثمّ قادر على مواصلة دوره الحضاري. ويقدّم المؤلف في خاتمة كتابه حلاّ استشرافيا لما به يتحقق حوار الحضارات وذلك بإزالة الصّورة النّمطية للعربي عند الغرب باعتباره رمزاً للإرهاب والتطرّف ولا يكون ذلك إلاّ بالإعلام والتحرك الثقافي في جميع الميادين (بعث مشاريع ثقافية مشتركة، عقد التظاهرات الثقافية، دعم حركة الترجمة.)

يقدّم لنا الكتاب فكرة موجزة لكنّها مثالية عن المجهودات الجبّارة التي تقوم بها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تهيئة السبّل الكفيلة لإقامة حوار متكافئ بين الحضارات، حوار صادق نزيه قائم على قناعات مشتركة من القيم الكونية.

يقع هذا الكتاب في 379 صفحة جاءت من القطع المتوسط طبع بمطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تونس 2003 لوحة الغلاف للفنان التشكيلي اللبناني عادل قديح.

الدولة ومواطنوها:
المسؤوليات الجديدة وإعادة توزيع للأدوار

قراءة عماد الدلاجي

الكتاب الذي نتناوله بالدرس يضم في طياته أعمال الملتقى الدولي الذي افتتح بمقر المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة" ويندرج هذا الملتقى في إطار الدورة التاسعة لملتقيات قرطاج الدولية بمشاركة السيد عبد الوهاب بوحديبة رئيس مجمع بيت الحكمة وعدد كبير من المثقفين والحقوقيين والمختصين في القانون الدولي من تونس والخارج وقد احتوى الكتاب على مداخلات هؤلاء الباحثين وذلك من (1- 5 مارس 2006).

فاتحة الكتاب كلمة السيد محمد العزيز ابن عاشور وزير الثقافة والمحافظة على التراث والتي شدد من خلالها على أهمية الموضوع المطروح باعتباره يندرج في صلب الاهتمامات التي تثيرها التحولات العميقة الجارية في العالم اليوم، وقد شملت كل نواحي الحياة لاسيما العلاقات بين الشعوب والمجتمعات والدولة. ويقول : " لقد أنتج تقدم المجتمعات وتشعب العلاقات بين الأفراد والشعوب واقعا جديدا أصبح يدعو أهل الفكر والثقافة والعلم إلى إيلاء أهمية أرفع لنشر قيم التضامن والتسامح وإدراج ذلك ضمن فهم عميق لعلاقة المواطنين بالدولة فهم يواكب التحولات التي يشهدها العالم ويساهم في معالجة قضايا الإنسانية حاضرا ومستقبلا".

وقد شدّد السيد وزير الثقافة والمحافظة على التراث على مبادرة الدولة التونسية بقيادة الرئيس زين العابدين بن علي إلى إرساء مشروع مجتمعي متكامل يقوم على تعزيز الديمقراطية واحترام التنوع ومساهمة المجتمع المدني في التنمية الشاملة والمستديمة. من خلال المحاضرات التي ضمها الكتاب وهي 15 محاضرة - نلحظ وجود محاضرتين اثنتين باللغة العربية والبقية باللغة الفرنسية وهي كالآتي:

عنوان المحاضرة	اسم المؤلف
الدولة هل هي إلى زوال	حسين أحمد أمين
مدارات المواطنة المعاصرة نحو مفهوم جديد للمواطنة في عهد التكتلات الكبرى والنظام العولمي	محمد مصطفى القباج

Rafâa Ben Achour	L'internationalisation de l'état de droit
Abdelfattah Amor	Le droit constitutionnel saisi par droit international l'approche du comité des droits de l'homme des nations unies
Dominique Chevallier	L'état, la décision et l'équilibre entre les pathologies de l'être et de la société
SLAH Stétié	Nécessité et difficultés d'une citoyenneté d'islam
Ergun Ozbudun	Fonctions changeantes de l'état à l'ére de la mondialisation
Nicole QUESTIAUX	L'état et la société scientifique : l'exemple des comités d'éthique
Ali Chnoufi	Tâches actuelles de la philosophie politique
Slobodan Mimilacic	L'état en devenir
Claude Auroi	Décentralisation et participation citoyenne en Amérique latine
Rahim Kherad	Les Nations unies et la reconstruction de l'appareil étatique dans les situations post- conflictuelles
Monique Castillo	L'état face aux nouveaux conflits : complexification de la sagesse politique
Massimo Panebianco	Etat et citoyens à l'heure de constitution européenne
Fatma HADDAD-Chamakh	L'état entre « cité polis, civitas) et ' République '(respublica)
Pierre Pactet	L'état et les illusions du possible

المتمعن في هذه المحاضرات سواء العربية منها أو الفرنسية يتجلى له بالخصوص الاهتمام بوظائف الدولة وأدوارها الجديدة وفلسفة السياسة وعلاقة المجتمع المدني بالدولة، كما نجد حرصا واضحا من الباحثين على الدقة في تحديد المفاهيم المصطلحية للدولة وبيان الأصول الأولى لدلالات هذا المعنى في محاضرة الأستاذة فاطمة حداد الشامخ، بالإضافة إلى الاهتمام بالجانب القانوني للدولة وذلك في محاضرة الأستاذ رافع بن عاشور الموسومة بـ "تدويل دولة القانون" وفيها شرح للمراحل التي يمر بها التدويل على الصعيدين النظري والتطبيقي، كما لا يغيب البعد الحضاري وذلك في الحديث عن العوامل المؤثرة لزوال الدولة إذ ثمة

معايير - حسب حسين أحمد أمين - تفوق في أهميتها وأولويتها معايير الدولة تلك التي يعكسها ضمير الفرد وتعاليم الأديان.

كما نتبين من خلال هذه المحاضرات - وإن كنا لم نأت عليها جميعا - حرص الباحثين على كشف وظائف الدولة وأدوارها، لاسيما ونحن نعيش عصر العولمة، وهوما أدى إلى ظهور علاقة جديدة بين الدولة والمواطنة والمجتمع، إذ خلخلت العولمة العلاقة بين هذه الأطراف، فأصبحنا أمام تصور لرابطة كونية ولذلك يرى الباحث محمد مصطفى القباج أن الحديث عن المواطنة صار يفقد بعده المفاهيمي والنظري ولذلك يتطلع النظام العالمي الجديد إلى الخروج من المأزق في التعارض الكلي بين الاقتصاد العالمي وتجزؤ الثقافات وإيجاد صيغة بديلة تحد من تقلص رابطة المواطنة.

تكمن أهمية هذا الكتاب **في كونه يتطرق إلى مبحث** قديم / جديد، فمنذ **عهد أرسطو وإلى حد اليوم لا** زالت مواضيع الدولة والمواطنة **والمجتمع تشغل** الباحثين على اختلاف مشاريعهم **واختصاصاتهم،** ولعله لأمر كهذا حدد محور الملتقى الدولي - الذي ضم هذا الكتاب أعماله - "الدولة ومواطنوها مسؤوليات جديدة وإعادة توزيع للأدوار" وهو ما يحيلنا على الوعي العميق اليوم في تونس بمدى أهمية هذا الموضوع وبمدى أهمية مساهمة جميع مكونات المجتمع المدني بهدف إبداع فكر جديد يكون في مستوى التعامل مع الواقع الجديد.

يقع هذا الكتاب في 328 صفحة من القطع الكبير طبع في مطبعة سوتيبا. سنة الطبع 2006.



مكتبة الحياة الثقافية

تقديم: عبد الرحمان مجيد الربيعي

«من أعمال محمد سويسي» (تونس)

صدر من منشورات المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة» التابع لوزارة الثقافة والمحافظة على التراث كتاب بعنوان «من أعمال محمد سويسي».

أمّا صدوره كما ورد في الصفحة الأولى منه فقد جاء (بمناسبة تكريم الأستاذ الدكتور محمد سويسي بتاريخ 8 نوفمبر 2005 تقديرا لجليل أعماله وخدمته المتواصلة الناجعة للغة العربية وتعزيز مكانة العلوم في الحضارة العربية الإسلامية).

في تقديمه لهذا الكتاب ذكر الدكتور عبد الوهاب بوحديبة رئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون أن محمد السويسي (يعدّ من روّاد الفكر الحديث ومن المناضلين في مجال البحث العلمي والتربية والإصلاح. ولقد كانت اللغة العربية محور مشاغله فعزّزها بوضع المزيد من المصطلحات في الرصيد الرياضي بالخصوص. وأشاد بدورها الحضاري وبرهن على أنّها كانت في الماضي ناجعة حيثما استخدمت وناطقة كلّما استنطقت فمن الحصيف أن يعزى لها التأخر إذ هي قابلة لتعود إلى حيويتها إذا صدقت العزائم على تطويرها. كما كانت العلوم العربية محورا آخر من مشاغل محمد سويسي إذ اعتنى بتاريخها أيّما اعتناء، وانكبّ على مختلف المؤلّفات الرياضية والفيزيائية والفلكية والطبية بالتحقّق والدرس، كما اعتنى بالترجمة للعلماء العرب والمسلمين المشهورين منهم والمغمورين في المشرق والمغرب).

أما مؤلفات سويسي التي ضمّ الكتاب مقتطفات منها فهي كثيرة في التحقيق والتعريب والتأليف نذكر منها: اللمعة الماردينية في شرح الياسينية للمارديني (الكويت 1983)، بغية الطلاب، شرح منية الحساب لابن غازي المكناسي (جامعة حلب 1984). شرح أشكال التأسيس للسمرقندي (تونس) 1984. تحقيق وتعليق ونقل إلى الفرنسية لكتاب «كشف الأسرار عن علم حروف الغبار» للقلصادي (تونس 1988)، اللغة العربية في مواكبة التفكير العلمي (بيروت).

ومؤلفات أخرى

ضمّ فهرس الكتاب الموضوعات التالية:

1 ـ محمد سويسي معرب العلوم وضمّ: نموذج من مصطلحات الرياضيات، نموذج من تعريب علم الجبر، نموذج من مصطلحات النباتات الطبية.

2 ـ محمد سويسي مؤرخ العلوم العربية وضم: لمحة تاريخية عن العلم العربي وتطوّره، آثار أشهر الرياضيين وعلاقتها خاصة بتطورّ لغة العلم، ومقالات أخرى باللغة الفرنسية.

3 ـ محمد سويسي محقق ودارس التراث العلمي العربي وضم:

أ ـ قضايا الإبداع، الردّ على بعض المستشرقين، الشمس، القمر، وعناوين أخرى.

ب ـ أعلام (ابن البناء، ابن الجزار، ابن خلدون والعلوم العقلية، رسالة ابن منظور، عمر الخيام، الطوسي، القلصادي) وغيرهم.

هذا الكتاب يعدّ مساهمة قيمة وتحية كبيرة لهذا العلم التونسي الفذ لتطلع الأجيال على ما قدّم للمكتبة العربية من أعمال تعدّ مراجع قيّمة، ولذا تبنّت نشرها جهات علمية مرموقة مثل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت وجامعة حلب ومعهد المخطوطات بالكويت وبيت الحكمة في قرطاج والأليكسو بتونس.

يقع الكتاب في 562 صفحة من القطع الكبير، طبع في الشركة العامة للطباعة ـ تونس ـ نشر بيت الحكمة ـ قرطاج 2005 .

هادي دانيال (سوريا) في الأعمال الشعرية

أستطيع القول ان صدور الأعمال الشعرية للشاعر السوري المقيم في تونس منذ قرابة ربع قرن هادي دانيال وعن دار نشر تونسية (دار صامد ـ صفاقس) هو حدث ثقافي وأدبي مهمّ، إذ أن المجلد الذي ضمّ هذه الأعمال يقع في 766 صفحة من القطع الكبير، واحتوى على مجموعة دواوينه التي بدأت بالصدور منذ عام 1973 وحتى عام 2003 ولا ندري إن كان الشاعر يعني تاريخ 2003 بجعل هذا المجلد الضخم يتوقف عنده نظرا لما فيه من دلالة رمزية حيث تمّ احتلال بغداد فيه. أو أنه فعل ذلك احتفاء بثلاثين عامًا من كتاباته للشعر؟

وأعتقد أن اختيار الشاعر للناقد والباحث والروائي التونسي د. مصطفى الكيلاني لتقديم أعماله هو اختيار موفق، فالكيلاني أحد النقاد الجادين والمتابعين للمدونة الإبداعية العربية بشكل عام ونجد الدليل في مقالاته التي ينشرها في الدوريات العربية المعروفة.

كما أن الكيلاني صديق للشاعر دانيال ومتابع لتجربته وهذا أمر مهمّ، ألم يقل ماركيز مرة بأننا نكتب لكي يحبنا أصدقاؤنا؟

وهادي دانيال وضمن مسيرته الشعرية والحياتية التي توزعت على أكثر من بلد عربي بدءاً من بلده سوريا الى لبنان والجزائر والمغرب والعراق وتونس وبلدان أجنبية أخرى توزّعت دواوينه على دور النشر في هذه البلدان لذا يجد المتابع أن الحصول عليها أمر صعب الى أبعد حدّ، وبهذا جاءت فكرة إصدارها بين دفتي مجلّد واحد عملا مهماً.

ولا أبالغ إن قلت بأنّ المقدمة ـ الدراسة التي كتبها د. الكيلاني تحت عنوان «الموت من خلفي ومن أمامي، لكني..» لم تترك شيئا لم تقله في هذه المواقفة الدقيقة بين الشعري والحياتي. ليس في هذه المقدمة ما هو خارج هذه المسألة، حتى التنظير هو من أجل الإحالة على الشعر وشاعره.

في الفقرة الأولى مثلا يتحدث الكيلاني عن «رغبات شتّى ضمن إرادة كاتبة واحدة» ويقول: (حيرة الأساليب هي لاشكّ بعض من حيرة السبل في مسار تجربة هادي دانيال الشعرية، كأن تطابق الكتابة الوقائع الحالات المواقف أحيانا لتنزع الى الإيحاء أحيانا أخرى دون التوغل في كثافته الصفيقة خوفا على الملفوظ الشعري من الإغراق في عتمة المعنى المنفلت من معناه أو لا معناه).

ليقول بعد هذا: (لذلك تراوح تجربة الكتابة الشعرية لدى هادي دانيال بين القصيدة ـ الومضة بضرب من الالتفاف الخاص حول تدلّال Signifiance الشعر والقصيدة المطولة تحوّل مجرى النص الشعري من ذلك التدلال المكثف الى الدلالة Signification المنبسطة ذهابا وإيابا بين المطابقة والإيحاء، وبين الدلالة والتدلال وانتهاجا لألوان المؤالفة بينهما

بأسلوب ثالث كالمطابقة الموحية والإيحاء المطابق).

ويواصل الكيلاني سبر تجربة الشاعر بقوله: (تتنازع الذات الشاعرة رغبات شتى ضمن إرادة كاتبة واحدة فهو الثوري الملتزم بقضايا العمال والفقراء والشعب والوطن والأمّة في البدء والأثناء، والى آخر حرف في هذا المتراكم النصوصي، وهو البوهيمي المتسكع العاشق المهووس برغبة التنقّل بين البلدان والاكتواء بنار الغربة فرارا من المكان إلى المكان، ومن الهلاك إلى الموت بدلالة الحياة ذاتها حينما تكتسب الحياة وهج المغامرة من أقاصي وعي الموت، من تخوم الكارثة، عند تمثل بدء الوجود واغتياله ومآله).

مقدمة الكيلاني توزعت على عناوين، توقفنا عند عنوانها الأولّ الذي شخّص فيه الشاعر وشعره، حياته واشتغاله الشعري، هواجسه ومنجزه.

ولكن هناك عناوين أخرى فيها كأنّه حاول من خلالها الاستطراد في رسم الصورة المتكاملة للشاعر مثل: أرحل هائما لا قلب يرشدني/ الإصرار على التغني بالألم والأمل/ الرغبة المهووسة بالوجود الثوري وثورة الكتابة/ استمرار فعالية اليأس ـ العبث بالسكن/ تخوم التخوم القصية لوعي الموت... الخ..

لكننا نستوقف عند العنوان الأخير الذي جاء بمثابة تلخيص وجمع ما تناثر وهو (خاتمة القول: آفاق التجربة وإمكان تعدّد القراءات).

يقول: (وإذا مجمل قصائد هذه الأعمال الشعرية في تواترها وتداخلها أشبه ما يكون بسيرة ذاتية انزاحت بالقصد عن سرد المعتاد إلى الشعر وحملت في ذاتها مقوّمات السرد والحوار الغنائي والتركيب المشهدي أحيانا...).

ويصل إلى القول: (لذلك كلّه تنتفي واحديّة القراءة بل تستدعي هذه الأعمال الشعرية قراءات عديدة تبعا لاتساع مجال الكتابة التناصيّ فيها واختلاف الذوات القارئة الضمنية الماثلة في قيعان نصوصها الشعرية).

عندما نقرأ عناوين قصائد ديوانه البكر (بردى ووفود الجوع). من ثمّ نقرأ القصائد سنرى ما ميّز شعر الستينات والسبعينات العربي من ابتعاد واضح للشعراء عن ذواتهم ليذوبوا في الصوت الجمعي للناس ولا نستغرب عندما يقول الشاعر في قصيدته الأولى التي حمل الديوان إسمها:

(فأنا حنجرة الفقراء
في جيبي بحر
وذراعي سكين حمراء)

حتى في القصيدة الوجدانية يحضر الهمّ الجمعي ولا أقول الشعبي مثل:

(حين أحدقّ في عينيك الواقفتين على أسياف الجوع مصاحف مكرْ
أتناس اني جئت إليك غريقا في الإفلاس
وفي جبهتي الجوع ـ الوشم
الأغنية الحبلى بالقهر)

كما ان الشاعر يكرس قصائد أخرى لما هو جمعيّ يخصّ الناس كلهم. إذ كان الشاعر يحسّ وكأنه صوت الفقراء بتأثير من الايديولوجيا الكاسحة التي طفت على الساحة الأدبية العربية في فترة النهوض القومي والصراع مع الاستعمار.

هناك مثلا قصيدة عنوانها (يوميات عامل في الخماسية) وفي أحد مقاطعها يقول:

(فرح العمال احتكروه
وشالوه من الأفواه
وناموا في أحضان نساء
دمشق حيارى
وسألناهم: أين الخبز؟
احتجّوا:
ـ صار على الجهات رصاصا
يصطاد تتارا؟).

بعد هذا الديوان تتعاقب دواوين الشاعر التي ضمّها المجلد: رؤى الفتى / غليون لتدخين الأحلام / يتشكل

القيم في رحم المدينة/ قصائد الحرب/ أناشيد النورس/ سداسية تغريد البطمة/ عشبة على حجر/ موسيقى لانكسارات الروح/ التمزقات/ رأس تداولته القبعات/ في مهب الرغبات/ كأن الردى بردى.

وهكذا بدأ الشاعر ببردى نهر دمشق الخالد في ديوانه البكر (بردى ووفود الجوع) الصادر عام 1973 في بيروت ليتوقف عند بردى أيضا في آخر ديوان ضمّة المجلد (كأن الردى بردى) والصادر بتونس عام 2003.

بقراءة أخرى بحثا عن الدلالة نجد هذا الانشداد المقصود بمسقط الرأس بعد كل الدوران في مدن الدنيا وعواصم العرب والغرب.

يدور الشاعر ليعود إلى التزامه، الى همّه الذي يشارك فيه الآخرين، لنقرأ قصيدته (مثل أسوار عكاّ) مثالا:

(كأن العربْ
نفخة في رماد القصبْ
كأن القصيدة في داخلي
عشبة داسها جبل من صدأ
كأن فلسطين حلم تمزّق
بين مخالب كابوس
إنني الشاهد الذاهل
أتملّى الضحية يسحلها القاتل
وأقلّب قدام عينيّ
كفيّ
أقرأ بين خطوطهما
أن كل عشاء أخير
وكلّ نهار على خشب الليل
يذبح فيه نبيّ صغير
....)

وهي قصيدة جارحة، يائسة، حائرة، لذا تتوجه إلى الإله في عتاب لا في دعاء، يقول عن حاله ـ حال عربيّ أيامنا:

(يائس وحزين
مثل أسوار عكا
وحيد وهاتفه لا يرنّ
رقمه يتثاءب بين الأجندات
لكنه لا يرن).

نحن أمام تجربة شعرية ثرية، قراءتها تروي لنا مسارنا العربي بكلّ عثراته ونجاحاته الصغيرة، وهي مفتوحة على قراءات عديدة كما اقترح صديقنا الكيلاني.

صدر الديوان عن دار صامد للنشر والتوزيع ـ صفاقس 2006.

«أجمل الفضائح» لحفيظة قارة بيبان (تونس)

جديد القاصة والروائية بنت البحر حفيظة قارة بيبان كتاب بعنوان «أجمل الفضائح» ويقع في قسمين يضمّ الأول عددا من الشهادات التي قدمتها في ندوات ومناسبات أدبية والثاني نماذج من قصائد النثر للكاتبة، في القسم الأول نقرأ: من وداعاحمورابي إلى دروب الفرار (ووداعا حمورابي رواية للكاتبة التونسية مسعودة أبوبكر ودروب الفرار لصاحبة الشهادة). أي زمن؟ أي كتابة؟ الخطر والكتابة، المشهد الثقافي، الوجه الآخر، تهمة تاء التأنيث وشهادات أخرى.

وبين الشهادات رسالة موجهة إلى أستاذها وأبيها الروحي الكاتب الراحل محمد العروسي المطوي صاحب المشاريع الثقافية العديدة في تونس ومنها تأسيس نادي القصة ومجلته قصص.

تقول له في رسالتها: (سؤالي كان دوما عنك كلما لقيت رفيقا قديما. وسلامي كان دوما إليك كلّ فرصة أدعى فيها لحديث، لا يا سيد الكلمات؛ ما نسيت؛ وأنت أول المحتفين بأول وليد: مخطوطي البكر «الطفلة انتحرت» كنت حريصا على قراءته ومراجعته برغبة وتطوّع منك. أنت أول المقدمين لـ «رسائلي»،

ما نسيت أن اللمسة الأولى لكتابي «في ظلمة النور» كانت من يدك، أنت من رافقني ذاك الصباح البعيد من النادي ببلفي حتى المطبعة بالشرقية... الخ..).

هي رسالة وفاء نادر من كاتبة تتذكر باحترام من وقف معها منذ حرفها الأول. وتعود الرسالة إلى عام 2004 قبل وفاته بعام.

أما قصائد النثر التي ضمها الكتاب في قسمه الثاني فهي تنتمي للغة الكاتبة الشعرية بما تحتوي من بوح ورومانسية، لنقرأ من قصيدة (مطر) مثلا هذا المقطع:

(هل سيبقى جسدي دائماً

دون محطة؟

وسمائي بلا ضياء؟

وطريقي مقفر دون علامة؟

أو شجيرة، أو حمامة

تنسل خيط ضياء

في ذاك السحاب القاتم

وتتلملم وحدتي؟).

يبدو لمتلقي هذا الكتاب انه كتابان في كتاب واحد، إذ بالإمكان نشر الشهادات في كتاب مستقل وكذا الأمر مع قصائد النثر، ولكن الكاتبة ارتأت أن تجمعهما معا وهو اختيارها.

يقول د. منجي الشملي عن الكتاب في كلمة على الغلاف: (إن هذا الكتاب سليل ثقافة جيدة مصادرها. صافية ونوافذها مفتوحة. إنّه في جزئه الأول كتاب تفكير وتوثيق).

ويقول عنه: (إنّه كتاب أوجاع القلم.. محور نصوصه قائم على قلق يستبد بالمؤلفة. وهي تتحسّس القضية العربية في أعمق معانيها، وجودياً واجتماعياً وحضارياً.. على وجه أخصّ. فلسطين إلى أين؟ العراق إلى أين؟ بل نحن جميعاً إلى أين؟).

جاء عنوان الكتاب (أجمل الفضائح) من سؤال وجهه لها ابنها وائل (ذات غضب) كما تقول، والسؤال: (أليس الأدب فضيحة؟ إليه، تعترف محبّتي ببعض ذنوبي، وأجمل فضائحي).

في رصيد الكاتبة قبل هذا الكتاب: الطفلة انتحرت (قصص) 1984، رسائل لا يحملها البريد (نصوص) 1989، في ظلمة النور (قصص) 1993، في دروب الفرار (رواية) 2003.

صدر الكتاب الذي يقع في 162 صفحة من القطع الكبير من منشورات الأطلسية للنشر ـ تونس 2006.

«كواكب المجموعة الشخصية» لعبد الرزاق الربيعي (العراق)

عبد الرزاق الربيعي أحد شعراء الثمانينات في العراق يقيم حالياً في مسقط العاصمة العمانية وقبلها أقام في اليمن حيث عمل في تدريس الأدب العربي والصحافة الثقافية هاجسه ووسيلته للتعرّف على الحياة الأدبية في أيّ بلد يحلّ فيه ويساهم في التعريف بأدبه وثقافته، هذا ما فعله مع اليمن ويفعله اليوم مع الأدب العماني بحضوره الفاعل في ملحق جريدة «الشبيبة» اليومية الثقافي.

وعندما يذكر شعراء الثمانينات يذكر الربيعي في هذه المدونة التي أضافت، ومعه يذكر عدنان الصائغ وأمل الجبوري وزاهر الجيزاني، والراحلان كمال سبتي ورعد عبد القادر ودنيا ميخائيل وعلي الشلاه ونصيف الناصري وغيرهم.

في رصيد عبد الرزاق الربيعي عدد هام من الدواوين الشعرية تبدأ بديوانه البكر «إلحاقا بالموت السابق» الصادر عام 1986 ثم حدادا على ما تبقّى (بغداد ـ 1993)، موجز الأخطاء (جنيف 1999) أصابع فاطمة (لم يذكر التاريخ والمكان)، جنائز معلقة (مسقط 2000)، الشظايا العشر (لم يذكر التاريخ كذلك) شمال مدار السرطان (مدريد 2001)، قميص مترع بالغيوم وأعمال شعرية أخرى.

وللربيعي اهتمامات مسرحية تمثلت في كتابته لعدد من النصوص مثل (كأسك يا سقراط) وقد نشرت في تونس بمجلة دراسات مسرحية 1999، (آه أيتها

العاصفة) وقدمت في كندا واليمن، و(البهلوان) وعرضت في هولندا، وأعمال أخرى مثل: ضجة في منزل باردي/ الصعاليك يصطادون النجوم/ ذات صباح معتم/ حلم في فنجان.

كما يكتب الربيعي للأطفال كذلك وله ديوانان نشرا في بغداد أواسط ثمانينات القرن الماضي.

بعد هذه التجربة وهذا التواجد الأدبي يقدم الشاعر على إصدار أعماله الشعرية في مجلّد واحد ومن مصر هذه المرّة عن دار الحضارة العربية.

أطلق الشاعر على هذا المجلد اسم «كواكب المجموعة الشخصية» وهو عنوان ديوانه الأخير الذي ضمّه المجلد.

على الغلاف الأخير من المجلد كلمة من الناقد المصري د. صلاح فضل عن الشاعر وشعره ومما ورد فيها قوله: (يتمثل ـ الشاعر ـ الحياة من حوله خيوط عنكبوت يزهو بما يبني ويشيد، ولن نحتاج إلى وقت طويل حتى نرى أوهى البيوت التي أقامها وهي تنهار في ساعات قلائل: وليس هناك أوجز من هذا الاختزال المكثف للإحساس الفاجع بعالم شديد الهشاشة، توجعه صرخة الأسئلة المارقة كالنيازك، وتسحق روحه بتأمل الطاغوت/ العنكبوت وهو ينقض غزله ويبدد حلمه ويدفعه إلى مشارف الجنون).

كما يرى د. فضل أن (الملاحظ على شعر عبد الرزاق إلى جانب هذه الوجازة المعبرّة متانة النسيج اللغوي وقدرة التمثيل التصويري على تكوين مجازات تشف عن حالات النفس وأشكال الوجود باقتدار فائق كما أنه بارع في التحرك الرشيق عبر مواقف مختلفة في الخطاب الشعري لمواجهة ما يفعله الآخرون أمامه، وذلك تعبيرا عن فقدان اليقين الايديولوجي الصارم في طغيانه على بلده).

ويختم د. فضل شهادته المكثفة هذه بقوله: (كما نلاحظ صفاء مائه الشعري في امتلاكه لزمام البيت العمودي وهو يحيله إلى نثار وردٍ مضمخ بعطر الأسلاف).

ربّما كان التعبير الأخير للدكتور فضل عن الشاعر بأنّه (مضمّخ بعطر الأسلاف) دقيق وموفق إلى أبعد الحدود، فالربيعي ومعظم مجايليه ينطبق عليهم هذا التشخيص ورغم أنهم (تواجدوا) مع شعراء قصيدة النثر إلا أنهم (نأوا) عنها. وكتبوا قصيدة التفعيلة وكأن كل واحد منهم انطلق من قناعاته دون أن يؤاخذ الآخر، فكان هذا الصالح الشعر الجديد في وطنهم وفي أكثر مراحله عتمة وخوفا وانتظاراً، وحيث تحول عدد كبير من الشعراء إلى لاجئين في بلدان النأي والشتات.

عدد الدواوين التي ضمّها المجلّد ثمانية في 576 صفحة من القطع المتوسط، وفي معظم قصائده يخيّم حزن لا يلبث أن يتجدد مع كلّ قصيدة ولا أقول مع كل ديوان فكأنّ الشاعر ترمومتر لأحزان بلده وانكسارات أهله ترتسم الفجيعة من مسافتها حتى وهو بعيد عن اللهب اليومي، اللهب الذي كان (تم تجنيد الشاعر مع أغلب رفاق مرحلته في حرب الثمان سنوات بين العراق وإيران) واللهب الكائن، من الحصار حتى الاحتلال.

وقد تسرّب ما هو عليه حتى إلى عناوين دواوينه، مثل: جنائز معلقة، حدادا على ما تبقّى، إلحاقا بالموت السابق. بل وإلى عناوين قصائده مثل: مواسم أزمنة الانكسار، مرثيّة وملاحظات للصمم، صندوق أسود. تأبط منفى (وهو عنوان ديوان للشاعر عدنان الصائغ أيضا)، عضة منفى، هشيم، أضواء سوداء... الخ..

هؤلاء الشعراء الذين ما ان تخرّجوا من جامعاتهم حتى ذهبوا إلى الحرب فرأوا الموت وعاشوا الخوف واكتهلوا وهم شبان امتيازهم انهم حولوا ما عاشوه إلى مدونة شعرية عريضة، هذا السفر الشعري إحدى أطروحاتها.

عندما نقلب صفحات المجلد نجد الشاعر ملتصقا بحميمية صداقاته حتى التي تحولت إلى ذكرى صافية

بحكم البعد وقوة الشجن، فقصيدة إلى عبد الرزّاق عبد الواحد الذي كان قريبا بأبوته الشعرية من هؤلاء الفتية، ثم عدنان الصائغ، فعدنان الصائغ أيضا في إهداء ثان، فثالث، ثمّ إلى أمّه وإلى أبيه، فأحمد العواضي (الشاعر اليمني).

فكريم جثير وحسن مطلك (الروائي الذي أعدم عام 1990) صاحب رواية (دابادا)، وأديب كمال الدين (المتواجد في منآه الاسترالي).

وعندما نفرغ من قراءة رحلة الربيعي في الشاعر ومعه نحسّ وكأنّه يقارع موته، لا بل إنه ينتصر عليه ويتجاوزه الى النزهة الطويلة المسماة ـ الحياة، وكلما ضاق به المكان غيّره ومضى إلى آخر لكن مكوثه في مسقط يبدو مكوثا متواصلاً بعد أن كوّن فيها أسرة وبيتا، وهذا مجرّد تخمين فجنون المبدعين لا حدّ له ولا مدى.

في مجموعة الشهادات التي ثبّتها الشاعر في مقدمة قصيدته الطويلة أو قصائده القصار (ضد الحرب ومشتقاتها) والمعنونة (غدا تخرج الحرب للنزهة) من ديوانه (كواكب المجموعة الشخصية) نتوقف عند رأي للباحث والشاعر اليمني د. عبد العزيز المقالح وهو ينطبق أيضا على مجايلي عبد الرزاق من شعراء الثمانينات وفيه يقول: «يبدو أن الكوارث بقدر ما تؤلم تكون مادة متميزة لقصائد رائعة أتمنى أن تظلّ قدراتك عالية وقادرة على التقاط الحدث الكارثي شعريا من زوايا مختلفة).

في حيرته وترحاله يخاطب المتنبي في قصيدته (ضيق) وهي من أقصر قصائده، ولأن المتنبي عاش (على قلق) لا يعرف الاستقرار، يقول:

(هي الأرض كثر

ولكنها. . .

في اقتسام الوجود

قليل عليك

لذلك ضقت

وضاقت

وصارت عيون الكواكب

ترنو إليك).

لا ندري أي قصيدة نثبتها هنا لنتدلل بها على طبيعة اشتغال الشاعر، فلنقرأ مثالا قصيدة «رعود»:

(من خلل غيمة سماوية عاليه

أرى أبي

يتلفلف بمعطفه الشتوي الثقيل

راسمًا على عينيه آثار خطاي

صباحا

يضع أذنه

على صوت جرس دراجة ساعي البريد

مساء

على درجات الحرارة في العواصم

يبتسم

ويقول لأمي:

نامي اليوم رغداً

لأن الولد البعيد

سينام دافئا

بلا رعود

ولا منخفضات جويّة).

هو مجرّد توقّع، فالملسوعون بما عاشوا لا يعرفون «الرغد» في نومهم.

صدر الكتاب من منشورات مركز الحضارة العربية ـ القاهرة 2004.

«نشيد الماء» لسعيد الصقلاوي (سلطنة عمان)

هناك بعيدا في أقصى الأرض العربية، في سلطنة عمان عدد كبير من الشعراء والمبدعين في مجالات القصّة القصيرة والرواية سنعود للتعريف بأعمال

بعضهم قدر الإمكان ربطا للأواصر، وبين يديّ ديوان «نشيد الماء» آخر ما صدر للشاعر سعيد الصقلاوي.

والشاعر مهندس معروف في بلده متخرج من جامعة ليفربول في بريطانيا، وله من الدواوين: ترنيمة الأمل (1975)، أنت لي قدر (1985)، أجنحة النهار (1999)، صحوة القمر (1996) المترجم إلى اللغتين الفرنسية والانكليزية، وله مختارات مترجمة إلى اللغة الأوروبيّة والاسبانية، وله أيضا دراسة صدرت عام 1992 وعنوانها شعراء عمانيون.

ولم ينس الشاعر اهتمامه الهندسي الذي اختصّ فيه وله موسوعة في سبعة أجزاء عنوانها موسوعة التحصينات العمانية.

اهتم عدد من النقاد والأدباء العرب بتجربة الشاعر الصقلاوي حيث ثبّت على غلاف ديوانه هذا مجموعة آراء فالروائي الأردني فخري قعوار مثلا يقول: (تمتاز قصائد الصقلاوي أيضا بإبراز البعد الروحي والوجداني العازف على وتر الإنسان اليومي وهمومه الداخلية وأشجانه وتعلقه الحميم بوطنه).

وتقول الناقدة د. وجدان الصائغ: (قصائد الشاعر سعيد الصقلاوي تصدر عن إحساس مرهف بدور الكلمة ومسؤولية الحرف، والشاعر يمزج مهمة المبدع ورسالته السامية بنبضات قلبه، قصائده مرايا تعكس شعرية الالتزام).

ويقول الناقد د. صبري مسلم عن قصائد الصقلاوي بأنّها (المستقبل والطموح والتحدي فضلا عن أنّها الملاذ والخلاص عبر رحيل هادئ صوب عالم ضاج بالخضرة وبنبض الطبيعة الحي).

إن قراءة أولى لقصائد الشاعر تضعنا فعلا أمام تجربة شعرية صافية، تعنى بالوزن والقافية بل وبعمود الشعر وبموضوعات يومية في غنائية واضحة من النادر أن تتوفّر في الشعر الحديث.

لنقرأ مثلا من قصيدة (بالنور أفرش دربا):

(صار اقترابك بعداً
وهجرةً لا تُحدُّ
إن كان قلبك خلواً
ففي فؤادي وجدُ
عندي المحبّةُ وصلٌ
والحبّ عندك صدُّ)

هذا مقطع فقط من هذه القصيدة الوجدانية التي تبوح بما فيها مرّة واحدة. ثمّ تأتي قصيدة (حيّاً ستبقى) المهداة (إلى شهيد) تحية نابضة لهذا الشهيد:

(تجليت ‐ وهجاً يشقّ الظلاما
وبرداً ليطغي اللظى والأواما
. . . .
لأنك عشق النجوم تسامى
تزاحم فيه الكرام، الكراما
. . . .
سلام على القدس كحل العيون
توزع في العالمين السلاما
لدجلة ترنو، وتستصرخ
النبض وقدا: ذئابُ الزمان تحامى)

وهكذا تتواصل قصائد هذا الديوان بموضوعاتها الملتزمة في حثّ الضمير والوجدان ليبقى على صحوه ويقظته. وربما من بين أجمل قصائده قصيدته عن صقر قريش عبد الرحمان الداخل. ويقع الديوان في 122 صفحة من القطع المتوسط ـ طبع في مطابع النهضة ـ مسقط 2004.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الإشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم ارساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

--- ✂ --

اشتراك

الاسم واللقب: ....

العنوان: ....

الترقيم البريدي: .... **الهاتف**: ....

الفاكس: ....

عدد نسخ الإشتراك: .... (اشتراك سنوي لعشرة اعداد: 20,000د «عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة جوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم: 99-474 .. اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة: 59، شارع 9 أفريل – تونس – الهاتف: 301 561 71 – 443 260 71